فريدريك هيجل

الحلقة الثانية

محاضرات عن الفن الجميل

علم الجمال

جماليات العمل الفني

ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد

مكتبة دار الكلمة
LOGOS

نشر - توزيع
لدينا حلم

علي مولا

جماليات العمل الفني

محاضرات عن الفن الجميل

علم الجمال

فريدريك هيجل

الحلقة الثانية

جماليات العمل الفني

ترجمة

مجاهد عبد المنعم مجاهد

مكتبة
دار الكلمة
LOGOS
نشر - توزيع

© مكتبة دار الكلمة Logos
١٦ شارع محمود بسيوني من ميدان عبد المنعم رياض - الدور السابع - شقة ٢١ - وسط البلد - القاهرة - مصر
ت/ ٢٥٧٩٨٤١٤ - ٠١٦١٣٧٣٢٩٨ - ٠١٨٦٥٤٨٣٨٨
www.el-kalema.com
Info@el-kalema.com

هذه هي الترجمة العربية الكاملة عن الترجمة الإنجليزية

Aesthetic Lectures On Fine Art
By
G. H. F. Hegel
At The Clarendon

الطبعة الأولى ٢٠١٣

هيجل، فريدريك

علم الجمال: محاضرات عن الفن الجميل/ تأليف فريدريك هيجل، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد . - القاهرة: مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزع، ٢٠١٣
ج٢ ٣٥٤ص؛ ٢٢ سم
تدمك ٥ ٣٠٤ ٣٨٤ ٩٧٧ ٩٧٨
الحلقة الثانية: جماليات العمل الفني
١- الجمال، علم ١١١,٨٥٠٤
أ- العنوان
ب. مجاهد، مجاهد عبد المنعم (مترجم)

الطباعة والتنضيد: دار يوسف كمال للطباعة
☎ ٠٢ ٢٤٨٦٥٣٧٨

رقم الإيداع : ٢٠١٣ / ٧٣٣٢
ISBN :978-977- 384 -304 - 5

المحتويات

جماليات الفن أو المثالي

بالنسبة لعلاقة جمال الفن لدينا ثلاثة جوانب رئيسية علينا أن ننظر فيها:

أولًا: المثالي كمثال

ثانيًا: العمل الفني كتحددية للمثال

ثالثًا: الذاتية الإبداعية للفنان

(أ)

المثالي كمثال

١ . التفردية الجميلة

إن أكثر شيء عمومي يمكن أن يقال بطريقة صورية محضة عن مثال الفن - بمقتضى الخطوط التي طرحناها لاعتباراتنا السابقة - يَتَأتَّى إلى الآتي: من جهة فإن الحقيقي ليس له وجود وحقيقة إلا وهو يتكشف في الواقع الخارجي؛ ولكن - من جهة أخرى - فإن الأجزاء المنفصلة خارجيًا والتي يتكشف فيها تستطيع أن تتجمع وتبقى في وحدة حتى أن كل جزء من تكشفها الآن يجعل هذه النفس، هذه الكلية، تبدو في كل جزء. فإذا ضربنا مثلًا بالشكل الإنساني على أنه التصوير الأقرب لهذا، فإنه—كما رأينا في السابق - هو جُمّاع الأعضاء التي ينبثُّ فيها (المفهوم)، وهو لا يُجَلّي في كل عضو إلا نشاطًا جزئيًا وانفعالًا جزئيًا وحسب. ولكن إذا ما تساءلنا في أي عضو جزئي تبدو النفس الكلية كنفس فإننا سوف نحدد في التو العين؛ ففي العين تتركز النفس والنفس لا ترى وحسب من خلالها ولكن تُرى فيها. والآن كما أن القلب الخافق يظهر نفسه على كل خارجية الإنسان السطحية، في مقابل ما هو حيواني، في مقابل الجسم، فكذلك بالمعنى نفسه يجري تأكيد الفن أن عليه أن يُكشّفَ كلَّ شكل في كل نقاط سطحه المرئي في عين، والتي هي مستقر النفس وتحمل الروح إلى حيز الظهور - أو كما صاح أفلاطون تجاه النجم في ثنائية شعرية: "عندما تنظر إلى النجوم يانجمي! تمنيت أن أكون السموات وأن

أراكَ بألف عيَن"[١]، وهكذا بالمقابل فإن الفن يحول كل نتاج من منتجاته إلى الإله آرجوس ذي الألف عين، بينما النفس والروح الباطنيتين تجري رؤيتهما في كل موضع. وليس الشكل الجسماني، نظرة العينين، القِوام والوضع وحسب بل أيضًا الأفعال والأحداث ونغمات الصوت، وتسلسل مسارها خلال كل الظروف والمظهر يكون على الفن في كل موضع أن يتحول إلى عين، حيث تكشف النفس الحرية في لاتناهيها الباطني.

(أ) ومع هذا المطلب الخاص بالتملك الشامل للنفس ينشأ في التو السؤال الأبعد ألا وهو: (ما هي) هذه النفس، العيون التي بها فإن كل النقاط في العالم الظاهري تصبح عليه. ولايزال هناك تساؤل أدق هو التساؤل عن نوع النفس والتي بطبيعتها تُظْهِر نفسها وهي تكتسب تجليها الحق من خلال الفن. ذلك أن الناس[٢] يتحدثون حتى عن (نفس) نوعية للمعادن، والثروات المعدنية، والنجوم، والحيوانات، والملامح الإنسانية الخاصة المتعددة وتعبيراتها، وهم يستخدمون كلمة (النفس) بمعنى عادي. لكن بالنسبة للأشياء في الطبيعة مثل الأحجار والنباتات، الخ، فإن كلمة (النفس) بالمعنى المطروح فيما سبق لا يمكن استخدامه إلا على نحو استعاري. إن النفس المقصورة على الأشياء الطبيعية واضح أنها نفس متناهية ومتناهية

١. ديوجين لايرتوس: "أفلاطون" الفقرة ٢٩ Diogenes Laertius, *Plato*, 23 § 29، واقتباسات هيجل تكاد تكون غير دقيقة دائمًا. فإن كلمة (ألف) عند هيجل تعني (الكثير) وهذا يبدو لي أنه ليس برهانًا، إن لم يكن تشويهًا أن نقول الأمر على هذا النحو. ولكن كلمة (عندما) عند هيجل هي إضافة غير ضرورية من عندياته.

٢. إشارة إلى شلنج وفلاسفة الطبيعة الآخرين.

زائلة، ويجب أن نسميها (طبيعة خاصة) وليس (نفسًا). ولهذا السبب فإن التفردية المحددة لمثل هذه الأشياء إنما تنكشف على نحو كامل من ذي قبل في وجودها المتناهي. إن هذه التفردية المحددة لا تستطيع أن تظهر إلا نوعًا ما من التقييد. وإن الارتقاء إلى مصاف الاستقلال اللامتناهي والحرية ليس إلا مظهرا يمكن في الحقيقة إضفاؤه على هذا المجال؛ ولكن إذا ما حدث هذا حقًا، فإن المظهر يجري تقديمه دائمًا من الخارج من خلال الفن بدون هذا اللاتناهي الذي يعد متجذرًا في الأشياء نفسها. وبالطريقة عينها فإن النفس المحسوسة أيضًا - باعتبارها حياة طبيعية - هي تفردية ذاتية باطنية خالصة، وهي ماثلة في الواقع ولكن وحسب ضمنيًا، دون أن تعرف ذاتها كعودة إلى ذاتها وبتلك الوسيلة كمتناهية بشكل كامن. ولهذا فإن محتواها يظل هو نفسه مقيدًا. وتجليها لا يحقق - من أجل شيء واحد - إلا حياة شكلية، قلقة، قابلة للتبادل، شهوانية، ويحقق القلق والخوف المتعلقين بهذه الحياة غير المستقلة، ومن أجل شيء آخر، ألا وهو وحسب التعبير عن جوانية متناهية بشكل فطري.

إن حيوية وحياة (الروح)[1] وحده هما اللاتناهي الحر، وعلى هذا فإن الروح في وجوده الحق هو الوعي الذاتي كشئ جواني، لأن الروح في تجليه يعود إلى ذاته ويظل في وحدة مع ذاته. ولهذا فإن الروح وحده هو المخول له

١. اعتاد الجميع أن يعتبروا الروح مؤنثة لكن القرآن يشير إلى جبريل بأنه الروح الأمين الذي نزل بالقرآن ـــ المترجم.

أن يدفع طابع لا تناهيه وعودته إلى ذاته بمقتضى تجليه الخارجي، رغم أنه من خلال هذا التجلي فإنه متضمن ولكن على نحو مقيد. والآن، فإن الروح لا يكون حرًا ولا متناهيًا إلا عندما يستوعب بالفعل عموميته أو كليته ويرفع إلى كليته الغايات التي يطرحها الروح أمام ذاته؛ ولكن، ولهذا السبب، فإنه قادر بحكم طبيعته الخاصة، إذا (لم) يكن قد استوعب هذه الحرية، أن يحيا كمحتوى مقيد، كشخصية جسورة، وكعقل مقيد ومصطنع. وفي محتوى على هذا النحو عديم القيمة فإن التجلي اللامتناهي للروح لا يظل - مرة أخرى - إلا على نحو شكلي، ففي تلك الحالة لا يكون لدينا شيء سوى الشكل التجريدي للروح الواعي بذاته، ويكون محتواه مناقضًا للاتناهي الروح في حريته. إنه وحسب بفضل محتوى أصيل وجوهري فطري فإن ذلك الوجود المقيد والمتقلب يكتسب استقلالاً ومحتوى جوهرياً، حتى أننا - حينئذ - نجد التحددية والصلابة الفطرية، ونجد هذا المحتوى الجوهري والاستثنائي المقيد ماثلان في الشيء والشيء نفسه، وهنا فإن الوجود يكتسب إمكانية أن يتجلى في تقييد محتواه على غرار أنه في الوقت نفسه يكون كليًا ويكون نفسًا تكون وحيدة مع ذاتها. بالاختصار، إن للفن وظيفة استيعاب الوجود وإظهاره، في مظهره، على أنه (حقيقي) أي في ملاءمته للمحتوى المناسب له، المحتوى الذي هو باطني وخارجي. وهكذا نجد أن حقيقة الفن لا يمكن أن تكون مجرد تصحيح، وبالنسبة لهذا فإن ما يسمى محاكاة الطبيعة

يكون شيئًا مفيدًا؛ إن الأمر بالعكس، إن الخارجي يجب أن يتناغم مع الداخلي والذي هو متناغم في ذاته، وعلى هذا النحو وحسب يستطيع أن يكشف عن ذاته كذاته في الخارج.

(ب) والآن، لما كان الفن يسترجع في هذا التناغم مع (مفهومه) الحق ما هو ناشئ في الموجودات الأخرى بالصدفة ومن النواحي الخارجية، فإنه ينحي جانبًا كل شيء في المظهر مما لا يتطابق مع (المفهوم) وبهذا التطهير وحده فإنه ينتج بالفعل (المثال). وقد يتبدى هذا على أنه تملق من جانب الفن، وعلى سبيل المثال عندما يقال على نحو الانتقاص من شأن رسامي الصور أنهم يتملقون. ولكن حتى رسام الصور الذي لا يتعامل مع مثال الفن (يجب) أن يتملق، بمعنى أن كل الأمور البرانية في الهيئة والتعبير، في الشكل واللون والملامح، الجانب الطبيعي الخالص للوجود الناقص والشَّعْر البسيط والصخور الصغيرة المغمورة في المياه والنتوءات، كل هذه الأشياء يجب عليه أن يطلقها، ويستحوذ ويعيد إنتاج الموضوع في طابعه الكلي وشخصيته الثابتة. هو شيء واحد بالنسبة للفنان أن يحاكي وجه الحاضنة، السطح والشكل الخارجي الذي يواجهه وهي مسرحيته، وشيء آخر أن يتمكن من تصوير الملامح الحقة التي تعبر عن عمق نفس الذات. ذلك أنه من خلال الضروري بالنسبة للمثال فإن الشكل الخارجي يجب أن يتطابق تمامًا مع النفس. وهكذا على

سبيل المثال، في زماننا فإن ما أصبح هو السائد، ألا وهو ما يسمى (لوحات حية)[1]، تحاكي الروائع المشهورة عمدًا وبمحبة، والكماليات والزي الخ، إنهم يعيدون الإنتاج بدقة؛ ولكن في الغالب بما فيه الكفاية نرى الوجوه العادية خاضعة للتعبير الروحي للذوات وهذا ينتج تأثيراً غير ملاءم. إن العذارى اللواتي رسمهن رفائيل—من جهة أخرى—تظهر لنا أشكال التعبير والوجنات والعيون والأنف والذقن وهي كأشكال ملائمة للإشعاع والفرح والشفقة وأيضًا تواضع حب الأم. وبطبيعة الحال قد يرغب المرء في أن يذكر أن كل النساء قادرات على هذا الشعور، ولكن ليست كل مجموعة من الملامح أو السمات قادرة على تعبير مُرْضٍ وكامل لعمق النفس هذا.

(ج) والآن فإن طبيعة المثال الفني يجب بحثه في استرجاع الوجود الخارجي في العالم الروحي، حتى أن المظهر الخارجي - باعتباره ملائمًا للروح - هو الوحي هكذا. ومع هذا فإن هذا الاسترجاع هو استرجاع في العالم الباطني والذي في الوقت نفسه لا يتوجه إلى الكلي في شكله المجرد، أي، في (التطرف) الذي يكون هو (التفكير)، ولكن يظل في (المركز) حيث أن الخارجي المحض والباطني المحض يتطابقان. وعلى هذا، فإن (المثالي) هو الوقائعية وقد جرى سحبه من غزارة التفاصيل والأحداث، حتى يُظْهر ما هو باطني نفسه في هذه الخارجية، وهو يرقى فوق

١. أي نساء جميلات جالسات داخل إطار، لمحاكاة لوحة لفنان، انظر على سبيل المثال؛ *O.E.D. s.v. tableau*, and L. V. (Fildes, *Luke Fildes R.A.* (London, 1968

الكلية ويكون معارضًا لها، باعتباره الفردية الحية. وذلك أن الحياة الذاتية الفردية التي لها محتوى جوهري في ذاتها وفي الوقت نفسه تجعل هذا المحتوى يبدو في ذاته على نحو خارجي، إنما يقف في هذا المركز أو اللب. وفي هذا المركز أو اللب فإن جوهرية المحتوى لا يمكن أن تظهر بوضوح في كليتها بطريقة تجريدية؛ فهي لا تزال منغلقة في الفردية ومن ثم تبدو متناسجة مع وجود محدد، وهو الآن - من جانبه - متحرر من مجرد التناهي وظروفه، ويتآزر مع باطنية النفس في تناغم حر. وشيلر في قصيدته (المثال والحياة)[1] إنما يقيم تقابلا بين الوقائعية وبين أحزانها، وهو يناضل من أجل "أرض الجمال الحافلة بالظلال". ومثل هذه المملكة الخاصة بالظلال هي (المثال)؛ وإن (الأرواح) التي تتبدى فيها هي ميتة بالنسبة للوجود المباشر، وهي منبتة عن فطرية الحياة الطبيعية، ومتحررة من قيود الاعتماد على التأثيرات الخارجية وكل الضلالات والتشنجات التي لا تنفصل عن تناهي العالم الظاهري. ولكن نجد أن المثال ينفذ في الشكل الحسي والطبيعي على هذا النحو، لكنه يظل في الوقت نفسه يسحب هذا - مثل مجال ما هو خارجي - ويرده إلى نفسه، نظرًا لأن الفن يستطيع أن يسترجع الجهاز المعد الذي يتطلبه المظهر الخارجي من أجل الحفاظ على ذاته، وذلك داخل حدود فيها يمكن للخارجي أن يكون تجليا للحرية الروحية. وبهذه الصيرورة وحدها، يوجد المثال بالفعل في الخارجية، وهو منغلق الذات محتوى في نفسه

١. هذه القصيدة لشيلر chiller في حقبته الثالثة ظهرت لأول مرة عام ١٧٩٥، في *Die Horen*

وهو حر وهو معتمد على نفسه، باعتباره شيئًا حسيًا مباركًا في ذاته، وهو يستمتع ويبتهج في ذاته. وإن رنين هذه البركة يتردد صداه في كل المظهر الشامل للمثال، وذلك لأنه مهما يمتد الشكل الخارجي فإن نفس المثالي لا تفقد ذاتها فيه. وحقًا نتيجة لهذا وحسب يكون المثال جميلًا على نحو أصيل، نظرًا لأن الجميل لا يوجد إلا على أنه كلي من خلال الوحدة الذاتية؛ ولهذا أيضًا فإن الذات التي تظهر المثال يجب أن تبدو وقد تجمعت في ذاتها ثانية في كلية أرقى وفي استقلال بعيدًا عن التقسيمات في حياة الأفراد الآخرين وأهدافهم ومجهوداتهم.

١. في هذا المقام، بين الخصائص الأساسية للمثال يمكننا أن نضع على قمة هذا السلام الجليل والبركة، نضع هذا الاستمتاع الذاتي في تحققه الخاص وفي إشباعه الحق. إن العمل المثالي للفن يواجهنا أشبه برب مبارك. فبالنسبة للأرباب المبجلين (في الفن اليوناني) - كما يمكننا القول - لا توجد جدية نهائية في الكرب، في الغضب، في المصالح المتضمنة في المجالات والأهداف المتناهية، وهذا الانسحاب الإيجابي للأنفس، مع نفي كل شيء جزئي، يعطي للفنون خاصية الوقار والسكينة. وبهذا المعنى فإن عبارة شيلر تكون صالحة تمامًا: "الحياة جادة والفن مبهج"[١]. بل يكفي أنه من الحق أن المتحذلقين قد تفكهوا بالنسبة لهذه العبارة، على أساس أن الفن بصفة عامة - وخاصة شعر شيلر

١. آخر سطر لشيلر في مقدمته لعمله الفني "فالنشتين *Wallenstein*" (1799).

- هو من النوع الأكثر جدية؛ ويعد كل شيء بحق أن الفن المثالي لا تنقصه الجدية - ولكن حتى في الجدية فإن الابتهاج أو الوداعة يستبقي طابعه الفطري والجوهري. وقوة الفردية هذه، هذا الانتصار للحرية العينية الملموسة يتمركز في ذاته، وهذا هو ما نتبينه بصفة خاصة في أعمال الفن في العالم القديم، في السلام الخفي والوديع في الأشكال التي تفننوا منها. وكل هذا لا ينجم على الإطلاق من مجرد الرضا المكتسب بدون نضال، بل الأمر بالعكس، عندما يكون هناك صدع أعمق فإنه يعيره للحياة الباطنية للفرد وكل وجوده. فحتى لو أن أبطال التراجيديا على سبيل المثال قد جرى تصويرهم بدقة حتى أنهم يستسلمون للقدر، فإن قلب البطل يظل مستقرًا في وحدة بسيطة مع ذاته، عندما يقول: "إن الأمر على هذا النحو"[1]. إن الذات الفاعلة في هذا المقام لاتزال دائمًا صادقة بالنسبة لنفسها، وصاحب هذه الذات يُسَلِّم ما كان قد جرى اغتصابه، ومع هذا فإن الغايات الَتي يقتفي أثرها لا يحدث أن تكون قد سلبت منه على نحو مجرد؛ إنه يستعيدها ولهذا فإنه لا يقصد (نفسه). إن الإنسان، عبد القدر، قد يفقد حياته، ولكنه لا يفقد حريته. وهذا الاعتماد الذاتي على النفس والذي حتى في الأسى إنما يمكنه من الحفاظ ومن إظهار الاحتفائية ووقار السكينة.

١. من انطباع هيجل بالجبال السويسرية.

٢. من الحق أنه في الفن الرومانسي فإن خفقان القلب ارتفاعًا وهبوطًا يتزايد، وبصفة عامة، فإن التعارضات المتبدية فيه تتعمق وتفككها يمكن الحفاظ عليه. وهكذا - على سبيل المثال - في تصوير (العاطفة) يلج فن التصوير أحيانًا على التعبير عن السخرية في التعبيرات الخاصة بالقائمين بالتعذيب من العسكر مع وجود قسمات وتكشيرات على وجوههم؛ وبهذا الاستبقاء على التفكك، وخاصة في التخطيطات للرذيلة والإثم والشر، وإن معالم (المثال) نجدها حينئذ مفقودة، وحتى إذا كان الاضطراب لا يظل ثابتًا على هذا النوع، ولايزال هناك شيء - إن لم يكن قبيحًا هذه المرة - على الأقل غير جميل يتأتّى غالبًا أمام الأعين. وفي مدرسة أخرى في الفن التشكيلي فإن المدرسة الفلمنكية الأقدم، يتبدى تصالح باطني للقلب في أمانتها وصدقها مع نفسها وكذلك في إيمانها وثقتها الوطيدة، ولكن هذه الصراحة لا تحقق الصفاء والتحقق للمثال. وعلى أي حال، حتى في الفن الرومانسي، رغم المكابدة والتأثير الأسيان فإن القلب والشعور الباطني الذاتي على نحو أعمق عن الحالة عند القدماء[١]، فإنه يتأتى بالفعل لمرأى الإنسان باطنية روحية، فرح في الإذعان، بركة في الأسى وفرط السرور في المعاناة، بل حتى ابتهاج في الكرب. وحتى في الموسيقى الدينية الهادئة في إيطاليا فإن هذه اللذة والتعبير عن الأسى يتبديان من

١. أي اليونانيون والرومانيون. على نحو ما نستخدم كلمة (الكلاسيكيات).

خلال التعبير عن الانتحاب. وهذا التعبير في الفن الرومانسي - بصفة عامة - هو "ابتسامة من خلال الدموع". إن الدموع تنتمي للأسى، والابتسامات تنتمي للاحتفاء، ومن ثم فإن الابتسام في الدموع يلغي هذا الهدوء الفطري وسط الكرب والمعاناة. وبطبيعة الحال فإن الابتسام هنا يجب ألا يكون مجرد انفعال عاطفي، وجهة نظر طائشة مزهوة لإنسان إزاء التعاسات ومشاعره الشخصية الثانوية، بل الامر بالعكس، إن الأمر يجب أن يبدو على أنه هدوء وحرية الجمال بالرغم من كل الأسى - على نحو ما يقال عن (شيمنا) في مسرحية "غراميات سيد": "كم هي جميلة وسط الدموع"[1]. ومن جهة أخرى، إن نقص السيطرة على النفس عند الإنسان هو أنه قبيح وبغيض، أو أنه على نحو آخر سخيف. وإن الأطفال - على سبيل المثال - ينفجرون بالبكاء إزاء أكثر المناسبات تفاهة، وهذا يجعلنا نتبسم. ومن جهة أخرى، فإن الدموع في عيون إنسان صارم يحتفظ بشفته العليا بإحكام تحت ضغط شعور عميق ينقل انطباعًا مختلفًا تمامًا بالانفعال.

غير أن الضحك والدموع يمكن أن يتهاويا في تجريد الواحد عن الآخر وهما في هذا التجريد جرى استخدامهما على نحو غير دقيق كدافع للفن، وعلى سبيل المثال في ضحك الكورس لمسرحية فون فبر

١. الاقتباس من الطبعة الشعرية لمسرحية "غراميات سيد"، الفصل الأول، المنظر السادس.

[C. M. F. E.] von Weber's *Der Freischütz* [1821]. إن الضحك على هذا النحو هو انفجار مع هذا لا يجب تركه دون تقييد إذا لم نرد ضياع المثال. والتجريد نفسه يحدث في ضحك مماثل في لحن ثنائي من مسرحية (أبرون *Oberon*) لفبر عام (١٨٢٦) أثناء ما يكون المرء قلقًا ومرتعبًا بالنسبة لحلق المغنية الأولى ورؤيتها وكم هو مثير على نحو مختلف - من جهة أخرى - الضحك الذي لا يتلاشى من جانب الآلهة عند هوميروس، والذي ينبع من الهدوء المبارك لدى الآلهة والذي هو وحسب رائع وليس ضجيجًا تجريدياً. ومن جهة أخرى فلا الدموع يجب أن تدخل - كأسى غير مقيد - في العمل الفني المثالي، على نحو ما نجد - على سبيل المثال - التفكك التجريدي الذي نستمع إليه في مسرحية فبر، ونحن نذكرها ثانية. ففي الموسيقى بصفة عامة، تكون الأغنية هي هذا الفرح وهذا السرور في الوعي الذاتي، على غرار غناء القبرة في حرية الهواء الطلق. إن الصراخ، سواء كان بسبب الأسى أو المرح ليس موسيقى على الإطلاق وحتى في المعاناة، فإن النغمة الحلوة للانتحاب يجب أن تدوي من خلال جُمّاع الأسى ويرفع هذا الجُمّاع، حتى أنه يبدو لنا أنه شيء له قيمة بينما علينا أن نكابد لكي نفهم هذا الانتحاب. وهذا هو اللحن الحلو، هذا هو الغناء في كل الفن.

٣. في هذا المبدأ الأساسي فإن المعتقد الحديث عن السخرية له أيضًا تبريره في بعض نواحيه، إلا في أن ذلك الأسى - هو من جهة - خالٍ تمامًا من أي جدِّيَّة حقيقية ويجب أن يبهج وخاصة عند السُّذَّج، ومن جهة أخرى، ينتهي باشتياق قلبي بدل أن يكون في الفعل وفي العمل. ونوفالس[1]، على سبيل المثال، وهو واحد من أنبل الأرواح الذي اتخذ هذا الموقف، تم دفعه إلى الفراغ بدون وجود أي اهتمامات خاصة، في هذه الخشية من الواقع، وقد جرح بالانحطاط في انهيار روحي. وهذا اشتياق لن يدع ذاته تذهب في فعل واقعي وفي إنتاج، وذلك خشية التدنس من جراء الاتصال بالمتناهي، رغم أنه بالمثل لديه شعور بالعجز بالنسبة لهذا التجريد. وحقًا، إن السخرية تتضمن السالبية المطلقة التي فيها يرتبط الفرد بنفسه في إفناء كل شيء خالص وأحادي الجانب؛ ولكن لما كان هذا الإفتاء، على نحو ما جاء من قبل في نظرتنا لهذا المعتقد، لا يؤثر وحسب - كما في الكوميديا - ما هو معدوم بشكل فطري والذي يظهر ذاته في خوائه، بل بالمثل في كل شيء فطري على أنه ممتاز وصلب، ويترتب أن السخرية باعتبارها هذا الفن الذي يعدم كل شيء في كل وضع، مثل الاشتياق الشديد الذي يستشعره القلب، يتطلب، في الوقت نفسه، بالمقارنة بالمثال الحق، مظهر النقص غير الفني الباطني الخاص

١. ج. ف. ب. فون هاردنبرج، G. F. P. von Hardenberg، 5772-5805. وهو قد مات بهبوط في القلب من جراء السل.

بكبحٍ الزمام. ذلك أن (المثال) يتطلب محتوى جوهرياً فطرياً ويتم - وهذا حق - بإظهار نفسه في شكل وهيئة ما هو خارجي بالمثل، وهو يتأتّى إلى التجزؤ ومن ثم يتأتى إلى الدقة، رغم أنه يحتوي على تقيد في ذاته من أن كل شيء خارجي (محض) فيه يتبدد وينعدم. وعلى قدر هذا النفي للخارجية المحض وحده يكون الشكل الخاص والهيئة الخاصة (للمثال) تجليًا لهذا المحتوى الجوهري في مظهر بمقتضى الرؤية الفنية والتخيل.

٢ . علاقة المثالي بالطبيعة

والآن؛ فإن الجانب التصويري والخارجي، الذي هو وحسب على أنه ضروري بالنسبة (للمثالي) باعتباره المحتوى الصلب الضمني، وإن حالة تفسير هذه الأمور يحملنا إلى العلاقة الطبيعية والعرض الفني المثالي. وذلك أن هذا العنصر الخارجي وتشكيله له ارتباط بما نسميه بالمصطلحات العامة (الطبيعة). وفي هذا الصدد فإن الجدال القديم الدائر دائمًا ما إذا كان الفن يجب أن يصور الموضوعات الخارجية على نحو ما تكون عليه وحسب أو ما إذا كان عليه أن يمجد الظواهر الطبيعية ويشكلها هو مسألة لم تستقر بعد بالنسبة لحلها. وإن حق الطبيعة وحق الجميل، المثالي والحق بالنسبة للطبيعة - في مثل الكلمات الضبابية لأول وهلة فإننا نستطيع أن نسمع الجدل المتواصل بلا انقطاع. وذلك "إن العمل الفني يجب بالطبع أن يكون طبيعيًا"، ولكن "توجد أيضًا طبيعة قبيحة عادية، وهذه لا يجب إعادة تقديمها"، "ولكن من جهة أخرى" - فإننا نتواصل بدون إنتهاء أو بدون نتيجة محددة.

وفي الأزمنة الحديثة فإن التعارض بين (المثال) و(الطبيعة) قد برز ثانية وأصبح مهمًا، خاصة عند فنكلمان. إن تحمسه - كما بيّنت من قبل - يتقد بالأعمال في الأزمنة القديمة وأشكالها المثالية، ولم يتوصل إلى نتيجة إلا عندما اكتسب استبصارًا بروعتها وأعاد التقديم للعالم إدراكًا

ودراسة لروائع الفن هذه. ولكن بعيدًا عن هذا الإدراك ظهر هوس بالنسبة للعرض المثالي حيث اعتقد الناس أنهم قد وجدوا الجمال، لكنه انزلق إلى التسطح وانعدام الحياة والاصطناع بدون طابع مميز. وخلو (المثال) هذا، خاصة في فن التصوير، هو الذي أصبح في مرمى بصر رومور في نظرته داخل إشكاليته ضد (الفكرة) و(المثال) والذي سبق لي أن أشرت إليه من قبل.

والآن فإن مهمة النظرية هي حلُّ هذا التعارض. وإن الاهتمام بالجانب العملي للإنتاج الفني - مهما يكن - فإنه يمكننا هنا مرة أخرى أن نتركه بالمرة من جانب، وذلك فإن المبادئ مهما تكن والتي تنغرس في العقول المتوسطة والمعيانها، فإن النتيجة تكون دائمًا هي هي: إن ما ينتجونه، سواء بمقتضى نظرية فاسدة أو بمقتضى نظرية رائعة ليس إلا إنتاجًا متوسطًا وضعيفًا. بجانب هذا، فإن الفن بصفة خاصة وفن التصوير بصفة خاصة إنما يتأثران بباعث آخر قد ابتعد عن هذا الهوس بما يسمى المُثُل، وإن تقدمه، بمقتضى الانتعاش بالاهتمام بفن التصوير الإيطالي والألماني الأقدم، وكذلك بالمدرسة الهولندية المتأخرة، قد أوجد على الأقل محاولة للحصول على أشكال أكثر حيوية وعلى محتوى أكثر غِنىً.

ولكن لدينا أكثر مما يكفينا، ليس وحسب بالنسبة لهذه المُثُل التجريدية، بل أيضًا - من جهة أخرى - الاصطباغ بصبغة الطبيعة) المفضلة للفن. وفي المسرح - على سبيل

المثال - فإن كل إنسان يشعر بالغثيان والسأم من القصص المحلية المبتذلة ومحاكاتها للحياة تمامًا في العرض. إن أبًا ينوح على زوجته وأبنائه وبناته وعن دخله ونفقاته، واعتماده على رؤساء عمل ومكائد الخدم والسكرتارية، ثم مشقة زوجته مع الخادمات في المطبخ، والامور المفرطة في العاطفية لدى البنات في الردهات—كل هذا يثير الاضطراب القلق لدى كل إنسان يحصل على ما هو أفضل وأصدق في بيته[١].

في هذا التعارض بين (المثال) والطبيعة، يبدو أن الناس كان لديهم تفضيل لفن على فن آخر نصب أعينهم وخاصة فن التصوير بصفة خاصة، لان مجاله بالضبط هو الاشياء المرئية الجزئية. ولهذا سوف نطرح التساؤل عن هذا التعارض بمصطلحات أكثر عمومية: هل يكون الفن شعرًا أو نثرًا؟ ذلك لأن العنصر الشاعري الحق في الفن هو بالضبط ما أسميناه (المثال). فإذا كان (المثال) مجرد كلمة فإننا مستعدون للتخلي عن هذه الكلمة. ولكن في تلك الحالة ينشأ التساؤل: ما هو الشعر وما هو النثر في الفن؟ وبصرف النظر عن هذا فإن التمسك أيضًا بما هو شاعري ضمنًا قد يفضي إلى ضلالات فيما يتعلق بالفنون النوعية، وخاصة، على نحو ما يمكن افتراضه، بالنسبة للشعر الغنائي، قد جرى عرضه أيضًا في فن التصوير، بينما يعد كل شيء فإن مثل هذا الموضوع من المؤكد أنه

١. هذا اقتباس من المقطعين الأخيرين في قصيدة شيلر الساخرة (شبح شيكسبير *Shakespeares Schatten* (Shakespeare's Ghost) مما يسميه المحاكاة الساخرة.

نوع (شاعري). وإن المعرض الفني الراهن (عام ١٨٢٨) على سبيل المثال يحتوي على لوحات فنية متعددة (وكلها من مدرسة واحدة، المدرسة المسماة مدرسة (دسلدورف) وكلها استمدت الموضوعات من الشعر، وخاصة من ذلك الجانب من الشعر الذي هو وحسب تصوير للشعور. وإذا أنتم نظرتم لهذه الصور على نحو أدق فإنها سوف تظهر بما فيه الكفاية على أنها عاطفية وغبية.

وفي التقابل بين الطبيعة والفن ترد النقاط العامة التالية:

١. المثالية الصورية الخالصة للعمل الفني، والشعر بصفة عامة، كما تدل الكلمة نفسها، هو شيء تجري صناعته، إنه نتاج إنسان أدخله في تخيله، وهو يتأمله، وهو يصدره من خلال نشاطه الخاص انطلاقًا من تخيله.

٢. وهنا فإن مادة الموضوع قد تكون غير مكترثة بنا تمامًا أو قد تهمنا، بمعزل عن العرض الفني، بالصدفة وحسب على سبيل المثال، أو مؤقتًا. وبهذه الطريقة فإن فن التصوير الهولندي[1] قد أعاد الإبداع - في آلاف وآلاف التأثيرات - المظهر القائم والمفلات للطبيعة على أنه شيء يتولد جديدًا من جانب الإنسان. هناك المُخَمَّل واللمعان المعدني والنور والجياد والخدم والسيدات العجائز والفلاحون وهم يدخنون من الغليون القصير ولمعان النبيذ في كاس شفاف،

١. لقد درس هيجل اللوحات الهولندية في أمستردام. (*Briefe*, Hamburg, 1953, ii, p. 362).

والغلمان الذين يرتدون سترات قذرة ويلعبون ألعاب الورق - فهذه الأمور ومئات الأشياء الأخرى توضع نصب أعيننا في هذه الصور، وهي أشياء نادرًا ما نعبأ بشأنها في حياتنا اليومية، ونحن إذا ما نلعب ألعاب الورق ونشرب النبيذ ونتحدث بدون تكلف عن هذا وذاك، فإننا لانزال مشغولين باهتمامات مختلفة تمامًا. ولكن ما يجذب أنظارنا في التو في مثل هذا النوع من الأشياء، عندما يعرضه الفن لنا، هو بالضبط هذا التألق الخالص ومظهر الأشياء كشيء هو من نتاج (الروح) التي تحوّل في وجودها الخالص الجانب الخارجي والحسي لكل هذه المادة. وذلك أنه بدلًا من الصوف والحرير الحقيقيين، وبدلًا من الشعر والزجاج واللحم والمعدن، فإننا لا نرى سوى الألوان، وبدلًا من كل الابعاد المطلوبة للمظهر في الطبيعة، لا يكون لدينا سوى السطح، ومع هذا نتحصل على الانطباع نفسه الذي يقدمه الواقع.

٣. في مقابل الواقع النثري القبيح الذي يواجهنا، فإن هذا المظهر الخالص، الذي يقدمه الروح، هو - لهذا - أعجوبة الامتثال، إنه استهزاء - إن شئتم - ووجهة نظر ساخرة بالنسبة لما هو موجود في الطبيعة وخارجيًا. ففكروا في التنظيمات التي يجب أن تقوم به الطبيعة ويقوم به الإنسان في الحياة العادية، فكروا في الوسائل التي لا يمكن عدها من النوع المتنوع للغاية الذي يجب استخدامه، لكي يجري إنتاج أشياء تشبه تلك الأشياء

المنسوخة، يالها من مقاومة تمارسه المادة هنا، على سبيل المثال، المعدن، عندما يجري الاشتغال عليه! ومن وجهة أخرى نجد التخيل، الذي منه يجري إبداع الفن، هو عنصر بسيط مطواع يستخرج بسهولة وبانسيابية من وجوده الباطني كل شيء تشتغل عليه الطبيعة والإنسان في وجوده الطبيعي ليعمل فيه بجدية. وحتى الأشياء المعروضة والإنسان العادي ليسا من ثراء لا يمكن استنفاده، ولكن لها محدودياتها: الأحجار النفيسة، الذهب، النباتات، الحيوانات، الخ، ليس فيها إلا هذا الوجود المقيد. ولكن الإنسان كفنان مبدع هو عالم كلي من المادة التي يسلبها من الطبيعة، وفي المدى الاستيعابي لإمكاناته وحدوسه، قد راكمت كنزا يلفظه بحرية بطريقة بسيطة بدون الأحوال الممتدة والترتيبات القائمة للعالم الحقيقي.

وفي هذه المثالية، فإن الفن هو مصطلح وسيط بين الوجود المفتقر الموضوعي الخالص، والافكار الباطنية الخالصة. إن الفن يزودنا بالأشياء نفسها، ولكن انطلاقا من الحياة الباطنية للعقل، إنه لا يقدمها من أجل نفع ما أو غيره من الأمور، بل يقصر الاهتمام على التجريد من المظهر المثالي من أجل التمعن التأملي الخالص.

٤. والآن، بالتالي، بالرغم من هذه المثالية، فإن الفن في الوقت نفسه (يعلي من شأن) تلك الموضوعات التي لا قيمة لها والتي بالرغم من محتواها التافه، فإنه

يُثَبِّت ويطرح غايات في ذاتها؛ إنه يوجه انتباهنا إلى مع هذا أننا نتجاوزه بدون أن نلاحظ الأمر والنتيجة نفسها فإن الفن يحققها بالنسبة للزمن، وهنا أيضًا فإنه مثالي. وإن ما ينزلق في الطبيعة فإن الفن يحاول أن يثبت فيه الديمومة: ابتسامة متلاشية بسرعة، تعبير خبيث فجائي على الفم، لمحة، شعاع مفلات من الضوء، وكذلك الملامح الروحية في الحياة الإنسانية، الوقائع والأحداث التي تتأتّى وتولي، هي هناك ثم يجري نسيانها - إن أي شيء وكل شيء فإن الفن يناضل لاستخلاصه من الوجود المؤقت، وفي هذا المجال أيضًا فإنه يقهر الطبيعة.

ولكن في المثالية الصورية الشكلية هذه للفن فإن مادة الموضوع ليست هي بشكل مبدئي التي توضع على عاتقنا بل الإشباع أو الرضا مما ينتجه (الروح). إن العرض الفني يجب أن يبدو هنا على أنه طبيعي، ولكنه ليس طبيعيًا هناك على هذا النحو، ولكن هذا التكوين، ألا وهو تلاشي المادة الحسية والظروف الخارجية، هو الشاعري والمثالي بشكل صوري. إننا نبتهج في التجلي الذي يجب أن يبدو كما لو كانت الطبيعة هي التي أنتجته، بينما بدون الوسائل الطبيعية فإنه قد جرى انتاجه من جانب الروح، إن الأعمال الفنية تسحرنا، لا من جراء أنها طبيعية للغاية، ولكن من جراء أنه قد جرى (إبداعها) على نحو طبيعي.

٥. ومع هذا هناك اهتمام آخر يضرب أكثر عمقًا ينبعث من حقيقة أن مادة الموضوع ليست مجرد عرض في أشكال فيها تَمْثُلُ لنا في وجودها المباشر، إنها وقد استلهمت الروح، فإنها تتوسع في تلك الأشكال ومن هنا تتغير. إن ما يوجد في الطبيعة هو مجرد شيء مفرد، متجزئ في الحقيقة في كل أجزائه وجوانبه. ومن جهة أخرى فإن عقليتنا التخيلية لديها في ذاتها طابع الكلية، وإن ما تنتجه يتطلب من ذي قبل لهذا طابع الكلية في مواجهة الأشياء الفردية في الطبيعة. وفي هذا المضمار فإن تخيلنا له ميزة أن له مدى أوسع ولهذا فهو قادر على التقاط الحياة الباطنية، ويؤكده، ويجعله متبدّيًا على نحو يجعله متاحًا للرؤية باستبصار أشد. والآن فإن العمل الفني هو بالطبع ليس مجرد فكرة كلية، بل هو تجسده المادي النوعي، ولكن لما كان الروح هو الذي أنتجه والاقتدار التخيلي للروح فإنه لابد أن يتشرب بهذا الطابع الخاص بالكلية، رغم أن هذا الطابع له حياة مرئية. وهذا يقدر على المثالية الأسمى لما هو شاعري في مقابل المثالية الصورية الشكلية لمجرد الصناعة. والآن هنا فإن مهمة العمل الفني هي أن يستوعب الموضوع في كليته وجعله ينطلق، في مظهره الخارجي، كل شيء يظل خارجيًا بشكل خالص وغير مكترث للتعبير عن المحتوى. إن الفنان - لهذا - لا يتبنى كل شيء في الأشكال وأحوال التعبير التي يجدها خارجة في العالم الخارجي ولأنه يجده هناك، بل بالعكس، إذا

كان عليه أن يبدع شعرًا أصيلًا فإنه لا يلتقط إلا تلك الخصائص الحقة والملائمة لماهية المادة المطروحة. وهو إذا اتخذ -كأنموذج - الطبيعة ومنتجاتها، فإن كل شيء يَمْثُل وحسب بالنسبة له، لا لأن الطبيعة قد جعلته على هذا النحو أو ذاك، بل لأنها قد جعلته (على نحو حق)، لكن هذا (الحق) يعني شيئًا أكبر من مجرد الوجود المطروح (هناك).

وفي حالة الشكل الإنساني - على سبيل المثال - فإن الفنان لا ينطلق - على نحو ما نفترض - أشبه بالذي يستعيد اللوحات القديمة والذي حتى في المواضع المرسومة من جديد يعيد الشروخ التي من جراء تشقق الدهان والطلاء، التي غطت الجوانب الأقدم الأخرى لقماش اللوحة بنوع ما من الشبكية. بل بالعكس، إن رسام الصور الشخصية سوف يحذف تثنّيات الجلد، بل أكثر من هذا، النمش والبشرة والبثور والنتواءات الصغيرة الخ، وإن الفنان دِنَر[1] الشهير، بدعواه "الصدق مع الطبيعة"، فلا يجب أن نأخذ هذا على محمل الجد كمثال. وبالمثل، فإن العضلات والعروق مطلوبة حقًا، ولكن لا يجب أن تتبدى

١. بلتسار دِنَر Balthasar Denner, 1685-1749 رسام البورتريه الألماني. وهيجل لم يوافق على تعليمات كروموول الموجهة للوحة: فهيجل في محاضراته عام ١٨٢٦ طرح هذه النقطة باستفاضة أكبر: "إن ما يجب أن ينتجه الفنان هو مظهر (الروح). إن الصورة يجب أن تكون تعبيرًا عن الشخصية المفردة والروحية. وهذا العنصر الأنبل في الإنسان، والذي ينتجه الفنان في اللوحة، لا يكون واضحًا عادة في ملامح الإنسان. لهذا، اذا كان على الفنان أن يستخلص شخصية الجالس، فإنه لابد إن يراه في مواقف وأفعال متعددة، بالاختصار يكون متعرفا عليه تماما ويعتزم أن يعرف عاداته، ويسمعه وهو يتحدث، ويلاحظ نوع مشاعره.(Lasson, pp. 225-6)

بالتميز والاكتمال اللذين هما عليه في الواقع. ولكل هذا لا يوجد إلا القليل أولا شيء من الروح، وإن التعبير عن الروحي هو الشيء الجوهري في الشكل الإنساني. وبالتالي لا أستطيع أن أرى الأمر محبطًا تمامًا في انه في أيامنا نجد أن التماثيل القليلة للعذراء العارية - على سبيل المثال - يجري إبدالها على نحو أكبر مما كان في القديم. ومن جهة أخرى فإن تفصيل ملابسنا اليوم غير فني وعلى نحو نثري بالمقارنة باللباس الجوخ في العالم القديم. وكلا النوعين من الملابس يشتركان في غرض تغطية الجسم. لكن اللباس المرسوم في فن القدماء هو على نحو أو آخر عبارة عن سطح هلامي وربما لا يتحدد إلا بحقيقة أنه يحتاج إلى إحكامه على الجسم، أو الكتف على سبيل المثال. وفي مجالات أخرى يظل الجوخ مرنا وينسدل ببساطة على نحو حر بمقتضى ثقله الذاتي أو أنه يستقر من جراء وضع الجسم أو وضع وحركة الاعضاء. وإن ما يكوّن المثال في اللباس هو المبدأ المُحَدِّد المتبدي عندما يكون الغطاء الخارجي بالكامل وتمامًا ما يخدم التعبير المتبادل للروح وهو يتبدى في الجسم، والنتيجة هي أن الشكل الجزئي للجوخ، وبسط التثنيات، وتدليها ورفعها تحدث تمامًا بانتظام من الداخل، ويحدث تكيف تمامًا مع هذا الوضع أو الحركة مؤقتًا وحسب. وفي لباسنا الحديث - من جهة أخرى - التفصيل والحياكة هما لملاءمة شكل الأعضاء، حتى أن حرية الرداء ليتدلى لا تعود موجودة، أو يصعب أن تتدلى أصلًا. وبعد كل هذا، فإن طابع الطيات يتحدد

بالغرز، و، بصفة عامة، فإن تفصيل الرداء وتدليه إنما يجري تقديمه آليًا وميكانيكيًا من جانب الترزي. وحقًا فإن بنية الأعضاء تنظم شكل الملابس بصفة عامة، ولكن لما كان قد جرى تشكيلها لتلائم الجسم فإن الملابس على نحو دقيق لا تكون تمامًا إلا محاكاة مفتقرة، أو تشويه للأعضاء البشرية بمقتضى الموضة التقليدية والموضة العرضية السائدة في العصر، وعندما يكتمل التفصيل فإنه يظل هو هو دائمًا. وعلى سبيل المثال فإن الأكمام والسراويل تظل هي هي نفسها، مهما حرَّكنا أذرعنا وسيقاننا. وإن الطيّات تتحرك في أقصاها بشكل متنوع، ولكن دائمًا بمقتضى اللفق المحدد، وعلى سبيل المثال بنطلون الإنقاذ الموضوع على تمثال شارهوست[1]. وهكذا، حتى نُجمِل المسألة، فإن عادتنا في الارتداء، كغطاء خارجي، إنما يتحدد على نحو غير كاف بمقتضى حياتنا الباطنية التي تبدو بالعكس على أنها مُشَكَّلة من الداخل، وبدلًا من هذا، في محاكاة غير صادقة لشكلنا الطبيعي، فإنه يتم على هذا النحو ودون تغير بمجرد أن جرى تفصيله.

وهناك شيء مماثل لما نحن قد شاهدناه في التو في العلاقة بالشكل البشري وردائه يبدو حسنًا أيضًا من كتلة من الأمور الخارجية الأخرى والاحتياجات في الحياة الإنسانية وهي في ذاتها ضرورية وشائعة لدى الناس أجمعين، ومع هذا بدون أن تكون مرتبطة بالخصائص والمصالح الجوهرية

١. لقد توفي عام ١٨١٣ والإشارة هي لتمثال من الرخام نحته س. د. روش، عام ١٨٢٢.

التي تشكل العنصر الكلي الملائم، الملائم بمقتضى محتواه، في الوجود الإنساني - مهما تنوعت كل هذه الظروف الفيزيائية، وعلى سبيل المثال: الأكل، الشرب، النوم، الارتداء، الخ، قد تتناسج على نحو خارجي مع الأفعال التي تنطلق من روحنا.

والأشياء التي هي من هذا النوع يمكن بالطبع تبنيها على أنها موضوعات العرض الفني في الشعر، وفي هذا الصدد قيل إن هوميروس على سبيل المثال لديه أكبر تطابق مع الطبيعة. ومع هذا فإنه أيضًا، بالرغم من كل هذا، من أجل كل النورانية لرؤيتنا، عليه أن يقيد نفسه في ذكر مثل هذه الأمور إلا في إطار مصطلحات عامة، ومن هنا لا يخطر على بال أي إنسان أن يتطلب في هذه المسألة كل التفاصيل الضرورية الناجمة مما يواجهنا في الحياة الواقعية يجب ذكرها ووصفها، وعلى سبيل المثال، حتى في وصف جسم أخيل، فإن الحاجب الرقيق والأنف الدقيق التكوين والسيقان القوية الطويلة يمكن ذكرها بدون أن ترد في الصورة الفنية تفصيلة الوجود الفعلي لهذه الأعضاء، حذوك النعل، الخ، وهذا وحده هو الحقيقة الفعلية بالنسبة للطبيعة. ولكن - هذا الجانب - في الشعر فإن شكل التعبير هو دائمًا الفكرة الكلية في تمايز عن التفردية الطبيعية، فبدلا من الشيء، فإن الشاعر لا يعطي دائمًا إلا الاسم، الكلمة، والتي فيها يرتفع الفرد إلى مصاف الكلية، لأن الكلمة هي نتاج أفكارنا، ومن ثمَّ تحمل في ذاتها طابع

ما هو كلي. والآن في الحقيقة مسموح بأن نقول إنه في أفكارنا وفي حديثنا فإنه (من الطبيعي) استخدام الاسم، استخدام الكلمة، على أنها هذا الاختصار اللامتناهي للموجودات الطبيعية، ولكن في تلك الحالة فإن هذه الطبيعية ستكون دائمًا بالضبط عكس الطبيعة الحقة، وتكون هي إلغاؤها. وهكذا ينشأ التساؤل أي نوع من الطبيعة هو المقصود عندما يكون متعارضًا مع الشعر، ذلك أن (الطبيعة) على هذا النحو غامضة وهي كلمة جوفاء. إن الشعر عليه باستمرار أن يؤكد ما هو حيوي، ما هو جوهري، ما هو ذو دلالة وأهمية، وهذه التعبيرية الجوهرية هي بالضبط (المثال) ليس مجرد ما هو متاح في متناول اليد؛ وإن سرد كل تفاصيل المتاح في حالة حادثة أو منظرٍ ما سيكون بالضرورة شيئًا مقلقًا، شيئًا لا يُحْتَمل.

وفي العلاقة بهذا النوع من الكلية - مهما يكن الأمر - فإن الفن الواحد يبرهن على أنه مثالي بشكل أكبر، بينما فن آخر سيكون أكثر تكيفًا مع المدى الواسع مدركًا حسيًا على نحو خارجي. والنحت - على سبيل المثال - هو أكثر تجريدًا في منتجاته عن فن التصوير، بينما في الشعر فإن الملحمة - بمقتضى الحياة الخارجية - تتخلف وراء الأداء الفعلي لعمل درامي، بالرغم من أنها - من جهة أخرى - متفوقة على نحو أكبر من الدراما في اكتمال ما تستطيع أن تبنيه. إن الشاعر الملحمي يطرح أمام أعيننا صورًا عينية محسوسة مرسومة من رؤية لما قد حدث، بينما كاتب

الدراما عليه أن يَقْنَع بالدوافع الباطنية للحدث، واشتغالها على الإرادة، ورد فعلها الباطني عليها.

٦. والآن، أكثر من هذا، فإنه لما كان (الروح) هو الواقع الحقيقي، في شكل مظهر خارجي، للعالم الباطني لمحتواه المطلق وكليته بالنسبة للاهتمام، فهنا ينشأ التساؤل أيضًا عن معنى التعارض بين (المثال) والطبيعة. وفي هذا الصدد فإنه لا يمكن استخدام (الطبيعي) بالمعنى الدقيق للكلمة، وذلك أنه لما كان هو التشكل الخارجي للروح فإنه يلاقيه في الوجود البسيط المباشر شأن حياة الحيوانات، والمنظر الطبيعي، الخ، بل الأمر بالعكس، فبمقتضى طابعه الخاص من جراء أن (الروح) هو الذي يعطي (ذاته) تجسدًا جسمانيًا، فإنه لا يظهر هنا إلا على أنه تعبير عن الروح، ومن ثم فإنه من ذي قبل قد اصطبغ بصبغة مثالية. وبهذا الافتراض للروح، فإن هذا التشكيل والهيكلية من جانب الروح يعني بالضبط الاصطباغ بالصبغة المثالية. لقد قيل عن الموتى إن وجوهم تكتسب ثانية قسمات طفولتهم، إن الجثمان يُثَبِّت تعبير العواطف والعادات والاشتياقات، النظرة المميزة لكل الرغبة والفعل، تكون إذن قد تدفقت وتبَّدت، وتحددية ملامح الطفل تكون قد عادت. وعلى أي حال، في الحياة فإن الملامح والشكل الكلي تستمد طابع تعبيرها من الداخل، وبعد كل شيء، فإنه

لما كانت الأقوام والطبقات المختلفة وغيرها تُظْهر في شكلها الخارجي اختلاف ميولها وفعالياتها الروحية. وفي كل هذه الامور تلك فإن ما هو خارجي - وقد جرى النفاذ فيه واستخراجه من جانب الروح - قد اصطبغ من ذي قبل بصبغة مثالية في تعارض مع الطبيعة كطبيعة. والآن فإن هنا وحسب تكمن النقطة الهامة الحقة للتساؤل عن الطبيعي و(المثال). وذلك أنه - من جهة - يقول البعض إن الأشكال الطبيعية التي بها يتدثر الروح هي من ذي قبل في مظهرها الفعلي - وهو مظهر لم يعد خلقه الفن - وهو الكامل تمامًا والجميل تمامًا والرائع تمامًا في ذاته حتى أنه لا يمكن أن يظل جمال آخر يُظهر بوضوح ذاته على أنه أرقى، وفي تمايز عما هو مطروح يواجهنا، المثال، نظرًا لأن الفن ليس حتى قادرًا على أن يصل تمامًا إلى ما يجري التقاؤه من قبل في الطبيعة. ومن جهة أخرى، هناك مطلب من أنه يجب أن توجد للفن باستقلال - مقابل الواقع - أشكال وعروض لنوع آخر وأكثر مثالية. وفي هذا المضمار وخاصة الإشكاليات السابق ذكرها لفون رومر فإنه شيء هام. وبينما الآخرون، و(المثالي) على شفاههم يتطلعون للأسفل للفجاجة ويتحدثون عنها باحتقار فإنه يتحدث عن (الفكرة) و(المثال) بأفضلية واحتقار مماثلين.

ولكن في الحقيقة يوجد في عالم الروح شيء طبيعي على

نحو فج في الداخل والخارج معًا. إنه فج على نحو خارجي لمجرد أن الجانب الباطني فج، وفي عمله وتجلياته الخارجية فإن هذا الأخير لا يُجَلَّى إلا أهداف الحسد والغيرة والهوى في توافه الأمور وفي المجال الحسي. وحتى هذه الفجاجة يمكن للفن أن يتخذها كمادة له، ولقد جرى الأمر على هذا النحو. ولكن في تلك الحالة فإنه إما أن يبقى هناك، كما قد سبق لنا القول (في المدخل، الفقرة رقم (٦) التفريعة (الثالثة)، العرض على هذا النحو، براعة التقديم، كاهتمام جوهري وحيد، وفي تلك الحالة فإنه سيكون بلا جدوى أن نتوقع إنسانًا مثقفًا يُظْهر تعاطفًا مع كل العمل الفني، أي مع موضوع من هذا النوع، وإلا فإن الفنان يجب أن يعمل شيئًا أبعد من هذا وأكثر عمقًا منه من خلال اشتغاله على الموضوع. وهذا بصفة خاصة ما يسمى (جنس) فن التصوير الذي لم يحتقر مثل هذه الموضوعات والذي مارسه الهولنديون لحد الكمال. والآن ما الذي قاد الهولنديون لهذا (الجنس الأدبي أو الفني)؟ ما هو الذي قد جرى التعبير عنه في هذه اللوحات الصغيرة والتي ثبت أن لها قوة كبرى لجذب الأنظار؟ إنها لا يمكن أن تسمى لوحات سوقية ثم يحدث وحسب تركها جانبًا تمامًا ويجري إهمالها أو عدم الاكتراث بها. وذلك أنها إذا تأملنا فيها بدقة أشد فإن الموضوع الملائم لهذه اللوحات ليس سوقيًا للغاية كما يجري الافتراض عادة.

إن الهولنديين قد انتقوا موضوع عروضهم الفنية من

خلال تجربتهم الخاصة، من حياتهم الخاصة في الحاضر، وإذا كان عليهم أن يحسموا هذا الحاضر على نحو أكبر من خلال الفن أيضًا فإنهم لا يستحقون أن نلومهم. وإن ما وصفه العالم المعاصر أمام نظرنا وروحنا يجب أن ينتمي أيضًا لذلك العالم إذا ما كان يقتضي اهتمامنا بكليته. ولكي يتحقق ما صمم اهتمام الهولنديين في ذلك الوقت بالنسبة لهذه الرسوم الفنية، علينا أن نتساءل عن التاريخ الهولندي. إن الهولنديين أنفسهم قد أعدوا الجانب الأكبر من الأرض التي يعيشون عليها ويحيون فيها؛ فلابد دومًا من حمايتها ضد عواصف البحر، ويجب الحفاظ عليها. وبالتصميم والعزيمة والشجاعة فإن سكان المدن وسكان الريف بالمثل قد أزاحوا الهيمنة الأسبانية من جانب فيليب الثاني، ابن تشارلز الخامس (ذلك الملك العظيم الذي حكم العالم)، وهم بالقتال اكتسبوا لأنفسهم الحرية في الحياة السياسية والحياة الدينية أيضًا في ديانة الحرية. وهذه المواطنة، هذا الحب للمشروع، في الأمور الصغيرة كما في الأمور العظيمة، في أرضهم كما في أعالي البحار، فإن بذل الجهد هذا وكذلك الحياة الرغدة النظيفة والرائعة، فإن هذا السرور والوفرة لديهم أنه من جراء كل هذا كان عليهم أن ينالوا الشكر من جراء نشاطهم، وكل هذا ما يشكل المحتوى العام للوحاتهم. وهذا ليس مادة فجة وليس خامة فجة لا يجب تناولها - وهذا حق - من جانب إنسان المجتمع الراقي الذي يشمخ بأنفه إزاءه، وهو مقتنع بتفوقية البلاط وملحقاته. لقد اشتغلوا بشعور القومية القوية هذه

فإننا نجد رمبرانت قد رسم لوحته الشهيرة (الساعة الليلية) الآن في أمستردام، وفان دايك رسم العديد من لوحاته ورسم وويورمان[1] رسم مناظر الفرسان، وحتى في هذا المضمار نجد تلك الرسومات الحافلة بالحفلات الصاخبة الريفية والحفلات الماجنة والمهرجانات المرحة.

وحتى نطرح مقابلًا فإن لدينا - على سبيل المثال - (جنسًا فنيًا) رائعًا في معرضنا هذا العام أيضًا (١٨٢٨)، ولكن من ناحية براعة العرض فإنها بعيدة كل البعد عن الصور الهولندية للنوع نفسه، وحتى في المضمون لا تستطيع أن ترقى إلى الحرية والابتهاج على نحو ما لدى الهولنديين. وعلى سبيل المثال، إننا نرى امرأة تتوجه إلى فندق لتوبخ زوجها. وهنا لا نجد شيئًا سوى منظر أناس عنيفين وشريرين. ومن جهة أخرى، مع الهولنديين في حاناتهم، في الأعراس والرقصات، ساعة تناول الطعام والشراب فإن كل شيء يمضي بمرح وباحتفاء، حتى لو أفضى الأمر إلى مشاجرات وصفعات؛ والزوجات والبنات يتشاركن وإن شعورًا بالحرية والمرح يعم كل واحد وعلى الجميع. وهذا الاحتفاء الروحي في لذة مبررة، والتي تتسلل حتى في لوحات الحيوانات والتي تتبدى كإشباع وابتهاج - هذه الحرية الروحية المتجددة والحيوية في التصور والتنفيذ - تشعلان النفس الراقية للصور التي من هذا النوع.

وبهذا الإحساس نفسه فإن الصبية الشحاتين في

١. فيليس وويورمان Philips Wouwerma (١٦١٩ - ١٦٦٨) رمبرانت Rembrand (١٦٠٦ - ١٦٦٩) أ. فان دايك A. van Dyck, (١٥٥٩ - ١٦٤١).

موريللو (في المتحف المركزي بميونخ) هو إحساس رائع أيضًا. وبتجريد فإن الموضوع هنا أيضًا مستمد من (الطبيعة الفجة): أم تلتقط الْقَمْل من رأس أحد الصبية بينما هو بهدوء يعبث في لحيته[١]؛ وفي لوحة مماثلة هناك غلامان يلبسان الأثمال الممزقة وهما فقيران، يأكلان الشمام والعنب[٢]. ولكن في هذا الفقر وشبه العراء فإن ما يشع تمامًا في الداخل والخارج ليس إلا الغياب الكامل للرعاية والاهتمام - وإن درويشًا لا يمكن أن يكون لديه شيء أقل من هذا - في الشعور الكامل برفاهيتهم والابتهاج بالحياة. وهذه الحرية من الاهتمام بالأشياء الخارجية والحرية الباطنية التي تتبدى في الخارج هي ما يقتضيه (المِثال). وفي باريس هناك صورة صبي لرفائيل[٣]: إن رأسه مستلقية في حالة راحة، مستندة على ذراع، وهو يحدق في الفراغ الواسع والمنفتح مع بركة الرضا الحر حتى أنه يندر أن يقدر المرء أن يمنع نفسه من التحديق في هذه الصورة الحافلة بالعيش الرغد الروحي والْفَرِح. والإشباع نفسه قادر عليه أولئك الصبية لموريللو. ونحن نرى أنهم وليس لهم أي اهتمامات أو أغراض أوسع، ومع هذا ليس على الإطلاق من جراء الغباء؛ بل بالأحرى أنهم يستلقون أرضًا وهم راضون ومبتهجون، وهم أشبه بآلهة الأولمب؛ إنهم لا يعملون شيئًا، وهم لا يقولون شيئًا؛ ولكنهم هم أناس في جمع واحد بدون ضيق أي عدم رضا؛ ولما كانوا يملكون هذا الاساس بالروعة، فإن لدينا فكرة أن أي شيء يمكن

١. رقم ١٣٠٨ التوالي المألوف ب.إ. موريللو ١٦١٨ - ١٦٨٢.
٢. رقم ١٣٠٤ أطفال عند تكعيبة العنب.
٣. رقم ٣٨٥ صورة شاب وقد زار هيجل متحف اللوفر في سبتمبر ١٨٢٧.

أن يتولد من هؤلاء الشبان. وهم أصحاب أحوال مختلفة تمامًا للتناول عن أولئك الذين نراهم عند تلك المرأة المهتاجة المتشاجرة، أو في الفلاح الذي يطوي كرباجه، أو الحوذي الذي ينام مستلقيًا على القش.

ولكن بالنسبة لمثل هذا (الجنس الأدبي أو الفني) فإن الصور يجب أن تكون صغيرة وأن تظهر، حتى في الانطباع الكلي الذي تعطيه لرؤيتنا، كشيء غير هام ونكون قد تجاوزناه، إلى مدى ما يذهب إليه الموضوع الخارجي والمحتوى بالنسبة لفن التصوير. وسيكون أمرًا غير محتمل أن نرى مثل هذه الأشياء قد جسمت الحياة بحجمها ومن ثم تزعم أن يكون علينا حقًا أن نَقْنَع بها وما تشبهه في كليتها.

وعلى هذا النحو فإن ما يسمى (السوقية) يجب تفسيره. إذن سيكون له حق الدخول في الفن.

والآن، بطبيعة الحال، توجد مواد أسمى وأكثر مثالية للفن عن عرض مثل هذا الفرح والروعة البورجوازية فيما هو دائمًا التفاصيل التي لا أهمية لها والمتوارثة. وذلك لأن الناس لديهم اهتمامات وأهداف أكثر جدية تدخل وتنفذ في تكشف وتعميق الروح وحيث يجب أن يظل الناس في تناغم مع أنفسهم. إن الفن الراقي سيكون ذلك الذي مهمته هي عرض هذا المحتوى الأسمى. والآن فإن هذا في التو يبتعث التساؤل عن توقيت رسم أشكال لهذه المادة التي ولَّدها الروح. والبعض يطرح الرأي الذي يذهب إلى أن الفنان وهو يحمل في داخله أولاً هذه الأفكار اللطيفة

التي يجب أن يبدعها لنفسه، فإن عليه أيضًا أن يشكل من منابعه أو أعماقه الأشكال اللطيفة المقابلة لها، على نحو - على سبيل المثال - شخوص الآلهة اليونانية والمسيح والحواريين والقديسين وما إلى ذلك. وضد هذا الرأي فإن فون رومور فوق الكل قد دخل إلى الساحة، فهو يدرك أن الفن هو الطريق الخطأ عندما يسير الفنانون في اتجاه إيجاد أشكالهم على نحو تعسفي بدلًا من أن يجدوها في الطبيعة، وهو يقدم كأمثلة يعزز قناعته روائع فن التصوير الإيطالية والهولندية. وفي هذا الصدد فإن نقده هو أن "جماليات الستين سنة الأخيرة تناضل للبرهنة على هذا الهدف، أو حتى الهدف الرئيسي، للفن فهو لتحسين الإبداع في التشكيلات الفردية، وتقديم أشكال غير مرتبطة بأي شكل واقعي، إنها أشكال من شأنها أن تزيف الإبداع ليكون شيئًا أكثر جمالًا، وعلى هذا -كما هو الأمر الواقع - طرح الجنس البشري بلا لوم لفشل الطبيعة لتجعل نفسها أكثر جمالًا" لهذا فإنه ينصح الفنان "أن يقلع عن القصد الشنيع "بعبادة" الاشكال الطبيعية، و"إعادة تشكيلها"، أو مهما يكن الأمر فإن الكتّاب الآخرين عن الفن يمكن أن يصفوا هذا الزهو من جانب الروح الإنساني" ذلك أنه مقتنع - حتى بالنسبة لأعلى الامور الروحية - بأن الأشكال الخارجية المُرْضِية هي موجودة من ذي قبل أمام أعيننا في العالم وهي تواجهنا، ومن هنا فإنه يذهب إلى أن "العرْض الفني، حتى حينما تكون مادة الموضوع جرى التفكير فيها وعلى نحو أشد روحية، لا تستقر على

الإطلاق على الرموز المحددة على نحو تعسفي، ولكن على مدى طبيعة معطاة ذات دلالة للأشكال العضوية". وفون رومر بقوله هذا في منظوره بصفة خاصة للأشكال المثالية للعالم القديم على نحو ما عرض لها فنكلمان. لكن الجدارة الخالدة لفنكلمان قائمة في أنه أكد وصنَّف هذه الأشكال، بالرغم من أنه قد يكون انزلق في أخطاء فيما يتعلق ببعض الملامح الجزئية؛ فعلى سبيل المثال فإن فون رومر يبدو أنه يفكر في استطالة البطن مما جعل فنكلمان يميزها على أنها مَلْمَح في الأشكال المثالية اليونانية، وهذا مستمد حقًا من النحت الروماني. وفون رومر وهو يواصل نقده في إشكاليته مع (المثال) يتطلب الآن أن على الفنان أن يكرس نفسه على نحو كامل ومتكامل لدراسة الشكل الطبيعي، فهنا وحسب يكون الجمال ملائمًا حقًا فيظهر للنور. ذلك أنه يقول "إن أعظم جمال هام يقوم على نزعة رمزية للأشكال الواردة في الطبيعة، وليست قائمة على الهوى الإنساني لهذا فإن هذه الأشكال في تركيبات خاصة تتطور إلى ملامح وعلامات تكون - عندما نراها - قد استدعت بالضرورة لنا أفكارًا أو تصورات خاصة أو تجعلها معروفة لنا على نحو أكثر خصوصية مشاعر هاجعة فينا" وعلى هذا فإنه يبدو "مَعْلَمًا روحيًا سريًا، ربما ما يسمى (الفكرة) يربط الفنان بعد كل شيء بالظواهر الطبيعية؛ وفيها يتعلم رويدًا رويدًا أن يدرك مقصده على نحو أكثر وضوحًا ومن خلالها يتمكن من التعبير عنها".

وبطبيعة الحال، في الفن المثالي، لا يمكن أن توجد أي

مشكلة بشأن الرموز يجري حلها على نحو تعسفي، وإذا ما حدث أن الأشكال المثالية في العالم القديم قد جرى نسخها، باستبعاد الشكل الطبيعي الاصيل، وأصبحت تجريدًا زائفًا وأجوف، إذن فإن فون رومر كان على حق بما فيه الكفاية بأن يعارض هذا بأشد طريقة قوية.

ولكن بالنسبة لهذا التعارض بين الطبيعة والمثال الفني فإن النقطة المحورية الرئيسية التي علينا طرحها هي على النحو التالي:

إن الأشكال الطبيعية الواردة في المحتوى الروحي هي في الواقع يجب اعتبارها على أنها رمزية بالمعنى العام من أنها بلا أي قيمة مباشرة في ذاتها، بل الأمر بالعكس، إنها مظهر للحياة الباطنية والروحية التي تعبر عنها وهذا - من قبل في واقعها خارج الفن - ما يشكل مثاليتها في تمايز عن الطبيعة في حد ذاتها، والتي لا تظهر أي شيء روحي. والآن في الفن، في أعلى درجة، فإن المحتوى الباطني للروح عليه أن يكتسب شكله الخارجي. وهذا المحتوى هو لهذا وارد في الروح الحقيقي للإنسان، وهكذا، فإنه يشبه التجربة الباطنية للإنسان بصفة عامة، في أنه ماثل من ذي قبل في شكله الخارجي حيث يجري التعبير عنه وعلى أي حال، إننا مستعدون للإقرار بهذه النقطة، مع هذا، من وجهة النظر الفلسفية، فإنه من نافلة القول تمامًا أن نتساءل ما إذا كان في الواقع القائم توجد من هذه الأشكال والملامح التي يمكن للفن أن يستخدمها في

التوِّ كصورة للعرض، على سبيل المثال، لعرض جوبتر (عظمته، استرخاءته، وقوته)، وجونووفينوس وبطرس والمسيح ويوحنا ومريم العذراء، الخ. وبطبيعة الحال يمكنكم أن تتجادلوا مع هذا وضده، ولكنه سيظل تساؤلًا تجريبيًا محضًا حيث لا يمكن حله باعتباره أمرًا تجريبيًا. وذلك أن الطريقة الوحيدة لحل المسألة هو من الناحية الفعلية عرض هذه الجماليات الموجودة. وبالنسبة للآلهة اليونانية، على سبيل المثال، ربما يكون هذا مسألة فيها شيء من الصعوبة، وحتى في الوقت الراهن يمكن لإنسان أن يرى الجمالات الكاملة، ودعونا نقل، حيث أن جمالات أخرى، أكبر براعة بآلاف المرات، لا يمكن أن نراها. وبمعزل عن هذا، مهما يكن الأمر فإن جمال الشكل على هذا النحو لا يقدر دائمًا أن يكون على غرار ما نسميه (المثال)، لأن (المثال) يتطلب أيضًا تفردية المحتوى، ولهذا يتطلب كذلك تفردية الشكل. وعلى سبيل المثال، إن وجهًا منتظمًا تمامًا في الشكل ويكون جميلًا يمكن مع هذا أن يكون باردًا وبلا تعبير. لكن الأشكال المثالية للآلهة اليونانية هي أفراد جزئية وداخل كليتها لا تنقصها الخصائص المحددة الخاصة بها. والآن، فإن حيوية (المثال) تقوم بالضبط على حقيقة هي أن هذا المعنى الأساسي الروحي الخاص الذي يجب أن يكون ماثلًا قد جرى عرضه بالكامل من خلال كل جانب جزئي للمظهر الخارجي، من خلال الوضع ووجهة النظر والحركة وتعبيرات الوجه والشكل والهيئة بالنسبة للأعضاء، الخ. والنتيجة هي أنه لا يتبقى أي شيء فارغ

أو بلا معنى، بل كل شيء يتبدى بذاته على أنه قد نفذ فيه ذلك المعنى. وعلى سبيل المثال، إن ما قد رأيناه في النحت اليوناني في هذه السنوات وقد جرى نسبته بالفعل إلى الفنان فيدياس بمحتوياته الرخامية يلهمنا أساسًا بفضل هذا النوع من الحيوية الشاملة. إن (المثال) لايزال محفوظًا في دقته ولم يتجاوز إلى الحسن، والسِّحْر الفتان، والحيوية الفيَّاضة والرشاقة، ولكنه يُبْقي كل شيءٍ في علاقة وطيدة بالمعنى العام الذي يجب إعطاؤه شكلا مجسَّدًا. وهذه الحيوية الفائقة هي العلامة المميزة للفنانين العظام.

ومثل هذا المعنى الأساسي يجب أن يُسَمَّى "تجريدياً" في ذاته مقابل التفصيل الثري الحافل للعالم الواقعي المتبدِّى. وهذا يصدق بصفة خاصة على النحت وفن التصوير والذي لا يُبْرِزُ إلا مَلْمَحًا، دون التقدم إلى التطور المتعدد الجوانب والذي فيه نجد هوميروس - على سبيل المثال - يستطيع أن يشكل شخصية أخيل على أنه في الوقت نفسه خشن وقاسٍ، شفوق وودود، مزود بعديد من صفات النفس الأخرى. والآن في العالم الواقعي فإن مواجهتنا لمثل هذا المعنى يمكن في الحقيقة أن يجد تعبيره، وعلى سبيل المثال، لا يكاد يوجد أي وجه لا يعطي لنا انطباع الشفقة، الورع، السَّكينة، الخ؛ لكن هذه الملامح تعبر أيضًا بآلاف الطرق كذلك عما هو إما ما هو غير ملائم تمامًا لتصوير المعنى الأساسي الذي ينطبع عليهم أو هو ليس الأقرب لكي يصوره الفنان. ومن ثم فإن العمل المصور

يعلن في التو عن نفسه كصورة بتفاصيلها الخالصة. وفي اللوحات الفلمنكية والألمانية القديمة - على سبيل المثال - غالبًا ما نجد الإنسان الذي يعطي مهمة التصوير مع أسرته وزوجته وأولاده وبناته. وكلهم مفترض فيهم أن يظهروا أنهم مستغرقون في العبادة، وإن التقوى تشع بالفعل من عيونهم، ومع هذا نرى الرجال المحاربين الأشداء، ويمكن أن يكونوا رجال الفعل الشجاع القوي المنشود تمامًا في الحياة وعاطفة الانجاز، وفي النساء نرى زوجات بالمثل ممتازات قويات. وإذا ما نحن قارنا الانطباعات في هذه الصور والتي هي مشهورة بسبب تماثلها التام مع الحياة، مع مريم أو القديسين والحواريين بجانبها، ثم لا نقرأ على وجوههم إلا تعبيرًا (واحدًا)، وعلى هذا التعبير الواحد يتركز التشكيل الكلي، بنيان العظام، العضلات، ملامح الحركة أو الاسترخاء. وإن ملاءمة التكوين أو التشكيل الكلي هو وحده الذي يشكل الاختلاف بين الحق المثالي والتصوير.

والآن يمكن للمرء أن يفترض أن الفنان يجب أن يختار هنا وهناك أفضل الأشكال في العالم الذي يواجهه ويُجَمِّعُها معًا، أو حتى كما هو الحادث يصطاد من خلال مجموعة الكليشيهات والمنحوتات الخشبية للوجود والأوضاع، الخ. في مسعى لإيجاد أشكال أصيلة لموضوعه ولكن بهذا التجميع والانتقاء، لا يتحقق شيء، ذلك لأن الفنان يجب أن يتصرف بإبداع، وفي خياله وبمعرفته بالأشكال المقابلة

ومع إحساس عميق وشعور أصيل يعطي الشكل والهيئة
ومن إسقاط مفرد للمعنى الذي يحاكيه.

(ب)

تحدية المثال

إن (المثالي) على هذا النحو، والذي حتى الآن قد نظرنا فيه بمقتضى (مفهومه) العام، يمكن بسهولة نسبية الاستحواذ عليه. لكن جمال الفن، باعتباره (فكرة) لا يمكن أن يتوقف عند (مفهومه) العام الخالص؛ وحتى نفصل هذا (المفهوم) فإن له تحددية وخصوصية جزئية في ذاته، ولهذا يجب أن يتقدم بالخروج من ذاته في التحددية الفعلية. وبالتالي، من وجهة النظر هذه، فإن التساؤل ينطرح بأي طريقة، بالرغم من الوجود في التخارج والتناهي وبالتالي (اللامثالي)، يمكن أن يظل (المثالي) متمسكًا بذاته، وبالعكس، بأي طريقة يمكن للوجود المتناهي أن يفترض (مثالية) الجمال الفني.

وفي هذا الصدد لدينا النقاط التالية لاستعراضها :

أولًا، (التحددية) على هذا النحو بالنسبة (للمثالي)؛

ثانيًا، هذه التحددية طالما أنها تطور نفسها من خلال تجزئها إلى (تباين) في ذاتها وبالنسبة للتمسك بهذا الاختلاف، وهذه صيرورة بمصطلحات عامة يمكن أن نسميها (العمل)؛

ثالثًا، التحددية (الخارجية) (للمثالي).

١ . التحددية المثالية على هذا النحو

(أ) الإلهي كوحدة وكلية

لقد رأينا من قبل (في المقدمة) أن الفن عليه قبل كل شيء أن يجعل (الإلهي) محور عروضه. لكن (الإلهي) الذي يعرض صراحة على أنه الوحدة والكلية، هو من الناحية الجوهرية لا يكون ماثلًا بالنسبة للتفكير، حيث أنه في ذاته بلا صورة، لا يجري الشك في أنه يجري تخيله وتشكيله من جانب التخيل؛ ولهذا السبب بعد كل شيء، فإن اليهود والمسلمين ممنوعون من رسم صورة لله من أجل تقريبه أكثر للرؤية التي تتبدى في الخارج في الميدان الحسي. وبالنسبة للفن التصويري، الذي يتطلب دائمًا أكثر حيوية عينية للشكل، فإنه لهذا لا يوجد موضع هنا، وما هو غنائي وحده - بالارتفاع نحو الرب - يمكن أن يلفت النظر لامتداح قوته وعظمته.

(ب) الإلهي كمجموعة من الأرباب

ومع هذا، من جهة أخرى، مهما تكن الوحدة والكلية إلى حد بعيد هما الخاصتان (بالإلهي)، فإن (الإلهي) مع هذا يحدد من الناحية الجوهرية ذاته، ولما كان لهذا يُخلّص نفسه من التجريد، فإنه يقصر نفسه على عرض وتجسيم تصويريين. فإذا حدث الآن أن استقر في شكله المحدد

واتضح تصويرياً من خلال التخيل، إذن فسوف تندرج في التو كثرة من التحديدات، وهنا وحسب تكون بداية المجال الحق للفن المثالي.

وذلك (أولًا)، فإن الجوهر الإلهي الواحد ينقسم ويتحطم إلى كثرة من الآلهة المستقلة والرابضة بهدوء بذاتها، كما هو الشأن في الرؤية المتعددة للفن اليوناني، فإن الرب يتبدى ضد وحدته الروحية الكامنة الخالصة، على غرار إنسان فعلي منخرط مباشرة مع المجال الأرضي والدنيوي. (ثانيًا)، إن (الإلهي) ماثل وفعال في مظهره المحدد وواقعيته بصفة عامة في حواس الإنسان وقلبه، وإرادته وإنجازه؛ ولهذا في هذا المجال فإن الناس يمتلئون بروح (الرب) والقديسين والشهداء والاتقياء بصفة عامة، وهم يصبحون بالمثل موضوعًا ملائمًا للفن المثالي أيضًا. ولكن (ثالثًا) مع هذا المبدأ لانقسام ما هو (إلهي) ووجوده الخاص ولهذا أيضًا وجوده الدنيوي، وهناك تظهر تفصيلة الحياة الإنسانية الحقيقية. ذلك أن القلب الإنساني الكلي مع كل شيء وحيث يتحرك في وجوده الصميمي، فإن كل شيء قوي فيه - كل شعور وكل عاطفة، كل اهتمام أعمق في النفس - فإن هذه الحياة العينية تشكل المادة الحية للفن، وإن (المثال) هو عرضها والتعبير عنها.

ومن جهة أخرى، فإن (الإلهي) باعتباره في ذاته روحًا (خالصًا) هو موضوع التأمل العقلي وحده. غير أن الروح (المتجسد) في الفاعلية، لأنه لا ينعكس دائمًا إلا في الصدر

الإنساني، فإنه يمت إلى الفن. ولكن مع هذا، تظهر في التو إلى حيز النور هنا الاهتمامات والأفعال الجزئية، تحدد الخصائص وظروفها ومواقفها المؤقتة - بالاختصار، الانخراطات مع العالم الخارجي؛ ولهذا من الضروري أن تصف أولًا بمصطلحات عامة، أين يكمن (المثال) في العلاقة مع ميدان التحددية هذا.

(جـ) استرخاء المِثَال

في ضوء ما سبق لنا عرضه، فإن النقاء الخالص (للمثال) سيكون هنا ليس قادرًا إلا في حقيقة أن الآلهة والمسيح والحواريين والقديسين والنادمين والأتقياء ينطرحون أمامنا في استرخائهم ورضائهم المباركين؛ ولهذا فهي لا يمسها العالم بالمحنة ومقتضيات تعقيداتها المتعددة ونضالاتها واعتراضاتها. وبهذا المعنى فإن النحت وفن التصوير بصفة خاصة قد وجدا أشكالًا على نحو مثالي بالنسبة للآلهة المفردة وكذلك بالنسبة للمسيح باعتباره (مُخَلّص) العالم، من أجل الحواريين والقديسين الأفراد. وهنا فإن ما هو موروث بحق في قلب الوجود لا يتأتى للعمل الفني إلا باعتباره مرتبطًا بذاته في وجوده (الخاص)، وليس مسحوبًا من ذاته في الشئون أو الأمور المتناهية. وهذا الاكتفاء الذاتي ليس مفتقدًا في شخص بذاته، لكن التجزئية المنبثة في مجال الخارجي والمتناهي تجرى التصفية هنا إلى تحددية بسيطة، حتى أن آثار التأثير الخارجي والعلاقة الخارجية تبدو مَمْحُوَّة. وهذه الاسترخاءة الأبدية بدون حركة في

ذات واحدة، أو هذه الاسترخاءة - كما في حالة هرقل، على سبيل المثال - تشكل (المثال) على نحو الموجود في ميدان التحددية. لهذا، إذا كانت الآلهة سيجري تمثيلها على أنها منخرطة أيضًا في الشئون الدنيوية، فإنه لا يزال يجب عليها أن تحتفظ بعظمتها الأبدية التي لا تُنْتَهَك. وذلك لأن جوبتر وجوتو وأبوللو ومارس - على سبيل المثال - محددون في الحقيقة ولكن كسلطات وقوى محددة تحتفظ بحريتها المستقلة الخالصة، حتى عندما يكون نشاطها موجهًا للخارج. وهكذا إذن، داخل تحددية (المثال) لا نجد وحسب أن شخصية جزئية فردية قد تظهر، لكن الحرية الروحية لابد أن تظهر ذاتها ككلية و - وفي هذا الاعتماد على ذاتها - كإمكانية لأي شيء.

والآن زيادة على ذلك، في هذا السياق، فإن (المِثَال) يبرهن على أنه فعال في مجال ما هو دنيوي وما هو إنساني بمعنى أن أي محتوى جوهري أكثر والذي يشغل البشرية لديه قوة للسيطرة على العنصر الجزئي الخالص في الحياة الذاتية. وإنني أقصد أنه بهذه الطريقة فإن العنصر الجزئي في الشعور والأداء ينحرف عن العَرْضية، وإن الجزئي العيني يمثل في تطابق أكبر مع حقيقته الباطنية الحقة؛ بالاختصار، بمثل ما أن ما نسميه نبيلًا ورائعًا وكاملًا في النفس الإنسانية ليس إلا حقيقة أن الجوهر الحق لما هو روحي وأخلاقي وإلهي يعلن عن عظمته في الفرد، ومن ثم يضع الإنسان نشاطه الحي وإرادة القوة والمصالح

والعواطف إلخ في هذا العنصر الجوهري وحده لكي يعطي رضاء آنذاك لاحتياجاته الباطنية الحقة.

ولكن مهما بعد الأمر، في (الْمِثَال)، في تحددية الروح ومظهرها الخارجي يبدو ببساطة أنه يؤول في ذاته، لايزال في الوقت نفسه مرتبطًا على نحو مباشر بتجزئية الروح، ويتحول من الداخل إلى الوجود الخارجي، مبدأ (التطور)، ولهذا، في هذه العلاقة لما هو خارجي، والاختلاف وصراع الأضداد. وهذا يفضي بنا إلى التناول الأكثر تفصيلًا لتحددية (المثال) الضمنية والمتباينة والتقدمية، وهو ما يمكن أن نصوغه بمصطلحات عامة على أنه (الفعل).

ثانيًا: الفعل

مما يميز تحددية (الْمِثَال) على هذا النحو نجد بالأحرى البراءة الودودة لبركة ملائكية وسماوية، في استرخاءة حافلة بالراحة، في جلالية قوة مستقل تنشع ذاتيًا، وروعة وكمال ما هو في ذاته جوهري. ومع هذا فإن العنصر الباطني والروحي يوجد وإن كان وحسب كحركة فعالة وتطور فعال غير أن التطور ليس شيئًا بدون وجود أحادية جانب وانفصال. إن الروح، الكامل والكلي، يفرد ذاته في الخارج في تجزُّءاته ويتخلى عن استرخاءته إزاء ذاته ويدخل في تعارضات هذا الكون الهيولي، حيث أنه في هذا الصدع لا يعود يستطيع الآن أن يهرب من سوء الحظ وبؤس العالم المتناهي.

وحتى الآلهة الخالدة في الشِّرْك لا تستقر في سلام دائم. فهي تدخل في مشاحنات ونضالات مع عواطف ومصالح متصارعة وهي يجب أن تخضع لِلْقَدَر. وحتى رب المسيحيين لم يَخْلُ من عاطفة المذلة من جراء المعاناة، نعم، ووصل إلى خِزْيِ الموت، كما أنه لم ينج من أسى النفس حيث كان عليه أن يصرخ: "إلهي، إلهي لماذا تركتني؟". ولقد عانت أمه من ألم دام مماثل، وإن حياة إنسانية على هذا النحو هي حياة مسغَبة ونضالات وتأسفات. ذلك أن العظمة والقوة لا يقاسان حقًا إلا بعظمة وقوة المعارضة حيث يعيد الروح ذاته ثانية إلى الوحدة مع ذاته مرة أخرى. إن شدة وقوة الذاتية تتضح أكثر مع الضوء، وكلما ازدادت انقسامًا ما بشكل لا متناه وهائل ضد ذاتها، وكلما ازدادت التناقضات تمزقًا كان عليها أن تظل مُحْكِمَةً زمامها في ذاتها. وفي هذا التطور وحده يجري الحفاظ على قوة (الفكرة) و(المثال)، ذلك أن الاقتدار لا يقوم إلا في التمسك بالذات داخل سلبية نفس المرء.

ولكن بمقتضى مثل هذا التطور، فإن مشاركة (الْمِثَال) يتضمن علاقة بما هو خارجي، ومن ثم يستسلم لعالم بدلا من يُظْهِر في ذاته التطابق الحر المثالي (للمفهوم) مع حقيقته، ويظهر بالأحرى وجودًا ليس هو تمامًا ما ينبغي أن يكون عليه؛ ولهذا السبب يجب ونحن نتناول هذه العلاقة أن نختبر كيف أن الخصائص المحددة، التي فيها يلج (المثال)، إما مباشرة يحتوي المثالية صراحة أو يكون قادرًا

بشكل أو بآخر على القيام بهذا.

وفي هذه المسألة هناك ثلاث نقاط أساسية تقتضي انتباهنا الأشد:

١. الحالة (العامة) للعالم، والذي هو الشرط المسبق للعمل الفردي وطابعه،

٢. الطابع (الخاص) للموقف، وتحديديته تجعله ينطلق إلى تلك الوحدة من الاختلاف والأرومة والتي تحرض على العمل—الموقف وصراعاته،

٣. استيعاب الموقف من جانب الذات، ورد فعله الذي به يكون الصراع الوارد في الاختلاف وتحلل الاختلاف يتبدى - (العمل) الحق.

١. الحالة العامة للعالم

إن مما يميز الإنسان الحي، الذي فيه يجري الحفاظ على الذاتية المثالية، أنه يتصرف، وبصفة عامة يستثير نفسه ويحققها، لأن هذا المثالي عليه أن يُنَفِّذ ويستثمر ما هو ضمني داخلي فيه ومن أجل هذه الغاية فإن الأمر يقتضي عالمًا محيطًا كأساس عام لتحقيقاتها. وعندما نتحدث في هذا الصدد عن (حالة) شيء ما، فإننا نفهم بهذه الطريقة والحالة العامتين حيث يَمْثُل العنصر (الجوهري) والذي باعتباره العنصر الماهوي في الواقع الروحي يُجَمِّع تجلياته. وبهذا المعنى يمكننا أن نتحدث، على سبيل المثال، عن (حالة) التربية، عن حالة العلوم، عن الإحساس الديني،

أو حتى عن الماليات وإدارة العدالة والحياة الأسرية والطرق الأخرى للحياة. ولكن في تلك الحالة فإن كل هذه الجوانب ليست في الواقع إلا أشكالًا لروح واحد ومحتوى واحد هو هو نفسه ويجعل نفسه منكشفًا ومتحققًا على نحو واقعي منها - والآن هنا، لأننا نبحث على نحو أدق حالة عالم الواقع (الروحي)، فإننا يجب أن نتناوله من جانب (الإرادة). وذلك أنه من خلال الإرادة يدخل الروح على هذا النحو على الوجود، وإن الروابط الجوهرية المباشرة للواقع تظهر على النحو الخاص حيث تقوم الإرادة لعملية الإرشاد، أي مفاهيم فلسفة الأخلاق والقانون، و - بالاختصار - ما يمكننا بمصطلحات عامة أن نسميه العدالة تكون فعالة.

والآن فإن المسألة هي الخاصة بأي طابع يجب أن تكون عليه (الحالة) العامة لكي تبرهن لنفسها أنها ملائمة لتفردية (المثالي).

١. الاستقلال الفردي- العصر البطولي

مما ينبعث من المناقشة السابقة نستطيع أولًا أن نطرح النقاط التالية في هذه المسألة:

(أ) (المثالي) هو وحدة فطرية، وحدة محتواها، وليس مجرد وحدة خارجية صورية، بل وحدة باطنية محايثة. وهذا الإشعاع الذاتي المتناغم والفطري سبق أن وصفناه على أنه المتعلق (بالمثال) وهو: الاستمتاع الذاتي، السكينة، النعمة وفي هذا المرحلة التي وصلنا إليها الآن نستخرج هذه الخاصية على أنها الاستقلال، وهي تتطلب (من أجل

العرض الفني) من أن الحالة العامة للعالم سوف تتبدى في شكل الاستقلال حتى تكون قادرة على اتخاذ شكل (المِثَال).

غير أن (الاستقلال) هو تعبير ملتبس.

٢. ذلك أنه من العادة أن ما هو جوهري بالفطرة هو - بمقتضى هذه الجوهرية والتأثيرية - يُسمى ببساطة (المستقبل)، ومن المعتاد وصفه على أنه (الإلهي) بالفطرة والمطلق. ولكن إذا نظرنا إليه وحسب في كليته وجوهره، فإنه بمقتضى هذا ليس في ذاته ذاتيًا ولهذا فإنه يجد في التو تعارضه الثابت في تجزئية الفردية العينية. ومع هذا في هذا التعارض - كما في أي تعارض - فإن الاستقلال الحق يجري فقده.

٣. وبالعكس، فإن الاستقلال يُنسب عادة إلى الفرد الذي هو معتمد على ذاته، حتى ولو كان من الناحية الشكلية وحسب، في تثبيت طابعه الذاتي. ولكن كل إنسان ينقصه المحتوى الحق للحياة، لأن هذه القُوَى والجواهر توجد بمقتضاها خارجة وتظل شيئًا خارجيًا غريبًا بالنسبة لوجوده الباطني والخارجي، يسقط تمامًا بالمثل في تعارض ضد ما هو جوهري حقًا ومن ثم يفقد حالة الاستقلالية العينية والحرية.

وإن الاستقلال يكون وحسب في الوحدة وتداخل الفردية والكلية. وإن الكلي لا يكتسب إلا الواقع العيني من خلال الفردي، على نحو أن الفرد والذات الجزئية لا

يوجدان إلا في الكلي الأساس الراسخ والمحتوى الأصيل لوجوده الفعلي.

٤. وهنا لهذا في ارتباط بالحالة العامة للعالم يجب أن ننظر في شكل الاستقلال وحسب بمعنى أن الكلية الجوهرية في هذه الحالة يجب - لكي تكون مستقلة - أن يكون لها في ذاتها شكل الذاتية. والحالة الأولى التي يمكن أن تحدث لنا فيها يمكن لهذه الذاتية أن تظهر هي الخاصة بالفكر. ذلك لأن التفكير هو من جهة ذاتي، ولكنه من جهة أخرى له الكلية كنتاج لنشاطه الحق، ومن ثم فهو كلا الأمرين - الكلية والذاتية - في وحدة حرة. لكن العنصر الكلي في التفكير لا يمت إلى جمال الفن، وبجانب هذا، في حالة التفكير، فإن بقية الفرد الجزئي في طابعه وشكله الطبيعيين، وكذلك في فعله العملي والإنجاز، ليس بالضرورة أن يكون متوافقًا مع كلية الأفكار. بل بالعكس، إن هناك اختلافًا يلح، أو على الأقل قد يلح، بين الفاعل في واقعه العيني والفاعل كمفكر. وبالذات إذا ما بدأ من ذي قبل الأصيل والحقيقي يجري التمييز بينهما في الذات المفكرة من بقية واقعه، إذن فإن محتوى الكلي ككلي صريح، قد فصل نفسه من ذي قبل في مظهر موضوعي عن بقية الوجود ويكتسب ضد هذا ثبات وقوة التماسك. ولكن في (المثالي) فإن الفردية الجزئية التي يجب أن تظل في ارتباط متلازم مع الجوهري، وعلى نحو ما

أن الحرية واستقلال الذاتية يمتان (للمثال)، بالطريقة عينها التي يجب فيها ألا يمتلك العالم المحيط للمواقف والظروف أي يمتلك أي موضوعية مستقلة عن الذاتي والفردي. إن الفردي المثالي يجب أن يكون محتوى من الناحية الذاتية؛ وما هو موضوعي يجب أن يظل خاصًا به ويجب ألا ينفصل عن فردية الناس ويتحرك ويكْمِل ذاته باستقلال، لانه وإلا فإن الفرد سوف يتراجع، على انه شيء ثانوي تمامًا، عن العالم على نحو ما يوجد من ذي قبل مستقلا قلبًا وقالبًا.

غير أن الاستقلال هو تعبير ملتبس.

٥. فمن الناحية الاعتيادية إن ما هو جوهري فطرياً هو بمقتضى هذه الجوهرية والتأثيرية يُسَمَّى ببساطة (المستقل)، ومن المعتاد وصفه على أنه (إلهي) ومطلق بالفطرة. ولكن إذا جرى الاحتفاظ به وحده في كليته وجوهره، فإنه بهذا الاقتضاء ليس في ذاته ذاتيًا ولهذا فإنه يجد في التو ضده المحدد في تجزئية الفردية العينية. ومع هذا في هذا التعارض -كما في أي تعارض - فإن الاستقلال الحق يضيع.

٦. وبالعكس، فإن الاستقلال ينسب عادة للفرد الذي هو معتمد على ذاته، حتى ولو كان على نحو صوري، في تثبيت طابعه الذاتي. ولكن كل إنسان ينقصه المحتوى الحق للحياة -لأن هذه القُوَى والجواهر توجد بمقتضاها خارجه وتظل شيئًا خارجيًا بالنسبة

لوجوده الباطني والخارجي - يقع بالمثل تمامًا في تعارض ضد ما هو جوهري حقًا ومن ثم يفقد حالة الاستقلال العيني والحرية.

إن الاستقلال الحق يتألف وحسب في الوحدة وتداخل الفردية والكلية. والكلي لا يكتسب واقعًا عينيًا إلا من خلال الفرد كما أن الفرد والذات الجزئية لا يجدان إلا في الكلي الأساس الحصين والمحتوى الأصيل لوجوده الفعلي.

٧. هنا ولهذا في الارتباط بالحالة العامة للعالم يجب ألا نتناول شكل الاستقلال إلا بمعنى أن الكلية الجوهرية في هذه الحالة يجب - لكي تكون مستقلة - أن تكون لها في ذاتها هيئة الذاتية. والحالة الأولى التي يمكن أن تطرأ لنا حيث تستطيع هذه الهوية أن تتبدى هي حالة الفكر. ذلك أن التفكير هو من جهة ذاتي، ولكنه من جهة أخرى له الكلية كنتاج لفعاليته الحقيقية، ومن ثمَّ فهو كلا الأمرين - الكلية والذاتية - في وحدة حرة. غير أن العنصر الكلي في التفكير لا يمت إلى جمال الفن، وبجانب هذا، في حالة التفكير، فإن بقية الفرد الجزئي في طابعه وهيئته الطبيعيين، وكذلك في فعله العملي وإنجازه، لا يتناغم بالضرورة مع كلية الأفكار. بل بالعكس، إن اختلافًا يندرج، أو على الأقل قد يندرج، بين الفاعل في واقعه العيني والفاعل كمفكر. وهذا الانشقاق نفسه يؤثر في محتوى الكلي ذاته. أي إذا ما بدأ الأصيل والحقيقي يتمايزان من ذي قبل

في الفاعل المفكر عن بقية واقعه، إذن فإن محتوى الكلي، ككلي صريح، يكون قد فصل ذاته من ذي قبل في المظهر الموضوعي عن بقية الوجود ويكتسب ضده رسوخًا وقوة تماسك. ولكن في (المثال) فإن الفردي الجزئي تمامًا الذي يجب أن يظل في تماسك لا ينفصم مع الجوهري، و، على نحو ما أن الحرية واستقلال الذاتية يمتان إلى (المثال)، على غرار أن العالم المحيط من المواقف والظروف لا يجب أن يمتلك أي موضوعية جوهرية مستقلة عن الذاتي والفردي. إن الفرد المثالي يجب أن يكون محتوى كاملًا في ذاته؛ وما هو موضوعي يجب أن يظل مِلْكه ولا يجب أن ينفصل عن فردية الناس ويتحرك ويستكمل ذاته على نحو مستقل، لأنه وإلا فإن الفرد يتراجع، كشيء ثانوي خالص عن العالم كما يوجد من قبل مستقلًا ويجري استقطاعه ويحدث جفافه.

وهكذا في هذا الصدد فإن الكلي يجب في الحقيقة أن يكون فعليًا في الفرد على أنه مِلْكه، على أنه مِلْكه الخالص؛ لا ملكه - مهما يكن الأمر - إلى حد بعيد على نحو ما لديه من (أفكار)، بل ملكه حسب (شخصه) وقلبه. بكلمات أخرى، إننا ندعو إلى وحدة الكلي والفردي، ضد تأمل التفكير وتمايزاته، وشكل المباشرية، والاستقلال الذي نطالب به يتحصل على شكل الاستقلال (المباشر). ولكن في التو نجد أن العَرَضِيَّة مرتبطة بهذا. فلو كان

العنصر الكلي والحاسم في الحياة الإنسانية ماثلًا على نحو مباشر في استقلال الأفراد ولكن وحسب على أنه شعورهم الذاتي وعقليتهم وحالة شخوصهم، ولا يجب أن يكتسب أي شكل آخر للوجود، إذن فإنه في التو لهذا السبب يؤول إلى عرضية الإرادة والإنجاز. وفي تلك الحالة لا تتبقى إلا الخاصية الجزئية لهؤلاء الافراد بالذات ووجهة نظرهم العقلية وبالنسبة لخاصيتهم الجزئية فإنه ينقصها القوة وضرورة تأكيد ذاتها من ذاتها؛ بل إن الأمر بالعكس، بدلًا من أن تكتسب ذاتها الجديدة دائمًا بطريقة كلية راسخة بمقتضى جهدها، تبدو بكل بساطة كقرار وأداء، وكذلك الإهمال التعسفي للإنسان على نحو خالص مع مشاعره ومشروعاته وقوته واقتداره وفكره وبراعته.

بالاختصار، إن نوع العرضية إنما يشكل عند هذه النقطة الملمح الخاص للحالة التي نكتسبها على أنها الأساس والحالة الكلية لمظهر المِثَال (في الفن).

٨. ولكي نستخلص على نحو أكبر وضوحًا الشكل الخاص لمثل هذه الحالة من الأمور، سوف نلقي لمحة على الحالة المقابلة للوجود.

٩. وهذا الحال ماثل حيث ماهية الحياة الخلقية إلى العدالة وحريتها العقلانية، قد عملت عملها من قبل وانخفضت في شكل نظام (قانوني)، حتى أنه الآن، على نحو في ذاته وفي العالم الخارجي، يوجد النظام كضرورة راسخة، مستقلة لكل الأفراد الجزئيين

وعقليتهم وطبيعتهم الشخصيتين. وهذه هي الحالة في حياة (الدولة) عندما تبرز الحياة السياسية إلى حيز الوجود بمقتضى الطبيعة الماهوية للدولة، فليس كل مُركب من الافراد في جماعة اجتماعية، وليست كل وحدة بطرياركية، يمكن أن تسمى دولة. وفي الدولة الحقة—كما نقول—فإن القوانين والعادات والحقوق الكلية والعقلية للحرية، وأكثر من هذا بأنها ماثلة في كليتها وتجريدها، ولا تعود مشروطة بالأهواء العَرَضيَّة والخصائص الفردية الشخصية الخاصة. وعمومًا تنطرح القواعد والقوانين أمام عقولنا في كليتها، تكون أيضًا فعلية على نحو خارجي بمثل الكلية التي تنطلق بنظام واحد ويكون لها قوة شعبية عامة واقتدار على الأفراد إذا اتخذوا موقف المعارضة وانتهكوا القانون انطلاقًا من أهوائهم.

١٠. مثل هذا الموقف يفترض انقسامًا فعليًا بين الكليات الخاصة بالعقل التشريعي والحياة المباشرة، إذا ما فهمنا (بالحياة) تلك الوحدة التي فيها كل شيء جوهري وماهوي في الحياة الأخلاقية والعدالة قد اكتسب واقعية وحسب في الأفراد حسب شعورهم وميولهم، ولا يجري تدبير هذا إلا بهذه الوسائل وحدها. وفي الدولة المتطورة تمامًا فإن القانون والعدالة وحتى الدين والعلم (أو على الأقل الاستعداد للتربية في الدين والعلم) هي مسألة خاصة بالسلطة العامة

ويجري توجيهها وبالتالي اتباعها.

١١. لهذا فإن وضع الأفراد المنفصلين في الدولة هو أنهم عليهم أن يتبعوا هذا النظام وكيانه الحق، ويجعلون أنفسهم تابعين له، نظرًا لأنهم لم يعودوا بطابعهم وقلبهم النمط الوحيد لوجود القوى الاخلاقية. بل بالعكس، كما يحدث في الدول الأصيلة، فإن كل تفاصيل وجهة نظرهم العقلية وآرائهم الذاتية ومشاعرهم يجب أن يحكمها هذا النظام التشريعي وأن يتناغموا معه. وهذا الارتباط بالعقلانية الموضوعية للدولة التي ليس لديها اعتماد على الهوى الذاتي يمكنها إما أن تكون خضوعًا خالصًا لأن الحقوق والقوانين والأنظمة بكونها قادرة وصادقة لها قوة الإرغام، أو ربما تبرز من الإدراك الحر والتقدير الحر لعقلانية ما هو موجود، حتى أن الفرد يجد نفسه مرة أخرى في العالم الموضوعي. ولكن حتى في تلك الحالة فإن الافراد المنفصلين هم ودائمًا يظلون وحسب على نحو عَرَضي، وخارج واقع الدولة ليست لديهم جوهرية في أنفسهم. ذلك لان الجوهرية لا تعود مجرد الملكية (الجزئية) لهذا (الفرد) أو ذاك، بل تدفعه بمقتضى قوامها وبطريقة (كلية) و(ضرورية) في كل جوانبه حتى أدق التفاصيل. لهذا فمهما يحقق الافراد في المصلحة وتقدم الطريقة الكلية عن طريق الأعمال الحقة أو الخلقية أو التشريعية، فإن إرادتهم وإنجازهم - مع هذا - تظل، مثل أنفسهم، عندما

تجرى المقارنة مع الكل، وليس هذا إلا مثالًا. ذلك أن أفعالهم دائمًا ليست إلا تحققًا جزئيًا تمامًا لحالة مفردة؛ ولكن هذا ليس تحقق الكلي على نحو ما يجب إذا كان هذا العقل، هذه الحالة، قد أصبحت قانونًا أو يجري إظهارها على أنها قانون فإذا كان يمكن النظر إليها بشكل معكوس، فلن يهم على الإطلاق ما إذا كان الأفراد كأفراد يريدون القانون والعدالة أن يسودا أو ألا يسودا، إن القانون والعدالة يسودان في ذاتهما ومن خلال ذاتهما، حتى لو لم يكونوا يرغبون فيه، فمع هذا سيكون. وبطبيعة الحال لا يهم السلطة الكلية والعامة أن كل الأفراد يجب أن يظهروا رضاءهم عنه، لكن الأفراد المنفصلين لا يريدون أن يبتعثوا هذا الاهتمام على أساس أن القانون والأخلاقيات تنال مصداقيتها، إن القانون والأخلاق لا تتطلب هذا الرضا الفردي، والعقاب سوف يحيق بهم، إذا ما تجاوزوه.

وإن الوضع الثانوي للموضوع الفردي يتضح أخيرًا - في الحالات المتطورة - في حقيقة أن كل فرد لا يتطلب سوى مشاركة خاصة ودائمًا مقيدة تمامًا في الكل. وفي الحالة الأصيلة وأعني العمل من أجل ما هو كلي (أي للصالح العام)، مثل النشاط في العمل والتجارة، الخ، في المجتمع المدني، إنما ينقسم انقسامًا ثانويًا بأقصى نحو ممكن متنوع، حتى أن الحالة الكلية الآن لا تظهر على أنها الحدث العيني لفرد (واحد)، كما أنه لا يمكن الثقة بما لدى الفرد من هوى

وقوة وروح وشجاعة وقدرة وبصيرة. بل الأمر بالعكس إن الأعمال والنشاطات المتعددة للحياة السياسية يجب أن تُنسب إلى عدد هائل لا يمكن إحصاؤه بالمثل من الفاعلين. وعقاب جريمة من الجرائم مثلًا لا يقود مسألة بطولة فردية وبفضل شخص مفرد، بل بالعكس، إنه ينقسم إلى عوامله المختلفة، وفحص وتقدير وقائع الحالة والحكم وتنفيذ عقوبة القاضي، وفي الحقيقة كل عامل من هذه العوامل الرئيسية لها اختلافاتها الأكثر تنوعًا، وفي الحقيقة فإن كل عامل من هذه العوامل الرئيسية له فروقه الأكثر تخصصًا، ويكون على عاتق الأفراد أن ينفذوا جانبًا واحدًا من هذه الجوانب. وإن العمل بالقانون - لهذا - لا يقع في يدي فرد واحد، ولكنه ينجم عن تعاون متعدد الجوانب في تنظيم راسخ. بجانب هذا فإن كل فرد لديه إرشادات عامة توصف له كمعيار لسلوكه، وما يحققه بمقتضى هذه القواعد يكون مطروحًا مرة أخرى للحكم عليه وسيطرة المسئولين الأعلى.

١٢. وفي كل هذه الأمور فإن السلطات العامة في الدولة المنظمة بطريقة شرعية لا تظهر هي نفسها كأشياء مفردة، إن الكلي على هذا النحو يحكم من خلال كليته، حيث تبدو حياة الفرد على أنها ترتقي أو على أنها عرضية وغير هامة. وهكذا في مثل هذه الحالة من الأمور فإن الاستقلال الذي نتحصل عليه يكون غير موجود. لهذا من أجل التشخيص

الحر للفردية علينا أن نتحصل على الحالة العكسية من الأمور، حيث سلطة النظام الاخلاقي تقوم على الافراد وحدهم، والذين بإرادتهم الخاصة وعظمة وتأثير شخصيتهم، يضعون أنفسهم على رأس العالم الحقيقي الذي يعيشون فيه. وفي تلك الحالة فإن العدالة تظل قرارهم (هم) الخاص للغاية، وإذا كانوا بحكم فعلهم فإنهم ينتهكون ما هو أخلاقي على نحو مطلق، ولا توجد أي سلطة شعبية لها قدرات لدعوتهم لمحاسبتهم وعقابهم، ولكن هناك وحسب حق تلك الضرورة الباطنية التي تتجزَّأ بحيوية في الشخوص الأفراد، والأمور العرضية الخارجية والظروف، الخ، وهي لا تكون واقعية إلا في هذا الشكل. وهنا تكمن التفرقة بين العقاب والانتقام. وإن العقاب القانوني يجعل القانون الكلي الراسخ يسود ضد الجريمة، وهو يعمل بمقتضى معايير كلية من خلال أجهزة السلطة العامة، من خلال المحاكم والقضاة، الذين كأشخاص، ليسوا إلا هكذا على نحو عَرَضي. وإن الانتقام بالمثل يمكن أن يكون وحسب في ذاته، لكنه يقوم على (ذاتية) أولئك الذين يتولون إدارة الشئون ومن الحق في صدورهم ومزاجهم ينتقمون للخطأ على الجمع المدان. وإن انتقام أورست - على سبيل المثال - أصبح شيئًا عادلًا، لكنه لم يقم به إلا بمقتضى فضيلته الخاصة، وليس بحكم قانوني وبمقتضى قانون كلي.

بالاختصار، في حالة الشئون التي نرى أنها متعلقة

بالعرض الفني، فإن الأخلاقيات والعدالة يجب أن يحافظا بشكل مستديم على شكل فردي بمعنى أنهما يعتمدان بالتبادل على الأفراد ولا يصلان إلى الحياة والوقائعية إلا من خلالهما. وهكذا، بالتوجه إلى نقطة أبعد، فإنه في الحالات المنظمة فإن الوجود الخارجي للناس يجب أن يكون مضمونا ومؤمنا، وإن الممتلكات يجب حمايتها، وإنه من خلال وضعهم وحكمهم من الناحية الذاتية وبمقتضى ثرواتهم وحسب يمتلكون هذا حقا بقضاهم وبمقتضى ثرواتهم. ولكن عندما لا تكون هناك أي دولة فإن أمان الحياة والممتلكات يتوقف بالكامل على القوة والصلابة لكل فرد والذي عليه أن يكسب من أجل وجوده والحفاظ على ما يمتلكه وهذا شأن يرجع إليه.

مثل هذه الحالة من الأمور هي الحالة التي تعودنا أن نعزوها إلى (العصر البطولي). وبالنسبة لهذه الأمور فيما يتعلق بالمواقف، مهما يكن الأمر- سواء الحياة المتمدنة والمتطورة لحياة الدولة، أوعصر بطولي-كان هذا أفضل، وليس هنا الموضع الذي نشرح فيه الامر؛ إن إهتمامنا الوحيد هو مرتبط (بمثال) الفن، وبالنسبة (للفن) فإن الهوة بين ما هو كلي وما هو فردي لا يجب أن تظهر على الساحة بعد بالطريقة الموصوفة من ذي قبل، مهما تكن الضرورة التي يكون عليها الاختلاف بالنسبة للطرق الأخرى التي يتجسد فيها الوجود الروحي. وذلك أن الفن و(المثال) هما الكلي على نحو دقيق طالما أن الكلي (يتشكل) أمام

أعيننا، ولهذا يظل واحدًا (على نحو مباشر) مع الأفراد المحددين وحياتهم.

١. وهذا يحدث فيما يسمى (العصر البطولي) والذي يظهر على نحو زمان فيه الفضيلة هي أساس الأعمال. وفي هذا السياق يجب أن نميز بوضوح الفضيلة عما ليس بفضيلة. ولقد كان معروفا من ذي قبل مدينتهم ودساتيرهم القانونية، وفي تعارض مع الدولة بإعتبارها الغاية الكلية، فإن الشخصية عليها أن تضحي بنفسها. وأن تتبين في طاقاته الشخصية وحسب الدولة الرومانية وأرض الآباء وعظمتها وقوتها، فإن هذا هو جدية وجدارة الفضيلة الرومانبة والأبطال- من جهة أخرى- هم الأفراد الذين يأخذون على عاتقهم وينجزون كلية عمل من الأعمال، ويؤدون هذا انطلاقًا من شخصيتهم وهوايتهم؛ وهنا في هذه الحالة، لهذا، يبدو الأمر على أنه تأثير الوضع الفردي عندما ينفذون ما هو حق وما هو أخلاقي. لكن هذه الوحدة المباشرة بين ما هو جوهري وما هو إصطباغ فردي، بين ما هو دوافع وما هو إرادة متجذر في الفضيلة اليونانية، حتى أن الفردية هي قانون بذاتها، دون الخضوع للقانون الوضعي المستقل، أو الحكم أو القضاء. وهكذا، فإن الأبطال اليونانيين على سبيل المثال يظهرون في الحقبة السابقة على التشريع أو يصبحون هم مؤسسي الولايات، حتى أن الحق والنجاح، القانون والأخلاق

تنطلق من ذاتيتهم وتتجسد على أنها عملهم الفردي الخاص والذي يظل مرتبطا بهم. وعلى هذا النحو فإن هرقل يمجده اليونانيون القدماء ويعد في نظرهم مثالا للفضيلة البطولية الأصيلة. وإن فضيلته المستقلة الحرة التي بها تتجسد إرادته الشخصية والخاصة، وهو يضع نهاية لما هو خطأ وهو يحارب ضد الوحوش البشرية والحيوانية، وهذا ليس من تأثير الأمور العامة لشئون الحياة في عصره بل هي تمت إليه بشكل مطلق وشخصي. وعلى نحو دقيق هو ليس بطلًا أخلاقيًا، على غرار قصة علاقاته بخمسين ابنة لثيوسبيس في عرض ليلي واحد[1] كما أن الأمر ليس كذلك، فإذا ما رجعنا إلى ألواح بحر إيجه فقد كان حتى بديلا؛ وهو يبدو بصفة عامة على أنه صورة كاملة لتلك القدرة والقوة المستقلتين للحق والعدل، ولكن يتحقق هذا مر بمصاعب ومشاق لا حصر لها انطلاقًا من إختياره الحر وهواه الشخصي. حقًا، لقد أنجز جانبًا من أعماله بحرفة وتحت قيادة إيريستيوس، لكن هذه التبعية ليست إلا إرتباطا تجريديا محضًا، وليست رابطة شرعية محكمة تماما مما يتسلحه من قوة الأداء باستقلال، وبمقتضى وضعه كفرد.

إن الأبطال عند هوميروس هم من طابع مماثل. وبطبيعة الحال فإن لديهم أيضًا السيادة، لكن ارتباطهم بهم لا يشبه

١. يذكر بوسانياس أن ثيستيوس هو اسم الاب، غير أن أبوللودورس يقول إن تيسيبوس قدم ابنته مختلفة كل ليلة على مدى خمسين ليلة

إطلاقا العلاقة الرائعة السابقة التي تجبرهم على الخضوع؛ وهم انطلاقًا من إرادتهم الحرة يتبعون أجاممنون والذي ليس ملكا بالمعنى الحديث للكلمة؛ ومن ثم فإن كل بطل يقدم نصيحة، وإن أخيل الغاضب يؤكد استقلاله بأن يفضل نفسه عن حليفه، وبصفة عامة فإن كل فرد منهم يأتي ويمضي، يقاتل ويستريح، تماما كما يشاء. وعلى نحو هذا الاستقلال، وهو غير مفيد بأي أمر طرح واستتب للأبد، ليس كمجرد مكونات صغيرة لمثل هذا الأمر، وهنا يظهر أبطال الشعر العربي الجاهلي بل وحتى ملحمة الشاهنامة[١] للفردوس تزودنا بأبطال على هذا الغرار. وفي الغرب، فإن الإقطاع والفروسية هما أساس الجماعات الحرة من الأبطال والأفراد المعتمدين على أنفسهم. ومن هذا النوع نجد أبطال (المائدة المستديرة) وحلقة الأبطال التي كان شارلمان هو مركزها[2] ومثل أجاممنون، نجد أن شارلمان كان محاطا بشخوص أبطال أحرار، وحدثهم بالمثل كان بلا حول ولا قوة في أن يجمعهم بشكلٍ ما، لأنه كان باستمرار كان يجمع أتباعه في مجلس، وكان يضطر إلى أن يكون رئيسهم بينما هم يتبعون عواطفهم بالمثل؛ ولقد كان يتبختر معتزا بنفسه وكأنه الإله جوبتر على جبل الأوليمبياد، وكان يمكن لهم أن يغادروه هو وممتلكاته وينطلقون إلى مغامرات من قبل أنفسهم. زيادة على ذلك فإن هذا النوع من الأمور تجده في مسرحية (سيد)[٣]. وهو وأيضا شريك في حماته،

١. كتاب الملوك للفردوسي، أبو كريم منصور حوالى ٩٤٠-١٠٢٠ وقد رجع هيجل الى ترجمة ج فون جوريس.
٢ سوف يرد بعد هذا فصل عن الملحمة الرومانسية
٣. اى رودريجو دياز "اللورد القاهرة" هو بطل قوى أسبانى وقد توفي عام ١٠٩٩ وأصبحت رسالته فى الحياة موضوعا لأطروحة أدبية

ونصير الملك، وكان عليه أن يؤدي واجباته كقائد؛ ولكن ضد هذه الرابطة ينتصب قانون الشرف كحالة سائدة لشخصيته الفردية، وإن كاستيدليان (مسرحية سيد) قد حارب من أجل المجد والكرامة والشهرة. وهكذا هنا أيضا مع مجلس وكيان أساطيله أمكن للملك ان يعلن حكمه، ويتخذ قراراته، أو أن يشن الحرب؛ فإذا ما اعترضوا، فإنهم لا يحاربون في خدمته، وهم لا يخضعون لغالبية الأصوات إطلاقا؛ وكل واحد منهم فرد قائم بذاته ويستمد مصادره وثرواته وإرادته وقوته لكي يؤدي عمله. وهناك صورة رائعة ممثلة لإرادته للإعتماد على النفس باستقلال وهي يقدر عليها الأبطال العرب الذين يظهرون أنفسهم لنا في شكل على نحو أكثر مرونة. وحتى (رينارد الثعلب)[1] يبرز لنا الحياة من خلال لمحة لحالة مماثلة من الأمور. وإن الأسد هو في الحقيقة السيد والملك، لكن الذئب والدب، إلخ، بالمثل يجلسون في المجلس معه؛ وإن رينارد والآخرين يواصلون ما يعملونه كما يهوون.؛ فإذا ما كانت هناك ضجة فإن الوعد هو التخلص من هذا الوضع من خلال المكر والكذب، أو يدبر الأمر ليوجد اهتمامًا خاصًا من أجل الملك والملكة ويضع هذا من أجل مصلحته هو لأنه بارع بما فيه الكفاية ليتملق سادته من خلال أي شيء يحبه.

٢. ولكن تماما كما في العصر البطولي فإن الموضوع يظل مرتبطا على نحو مباشر بإرادته الكلية وأداته وإنجازه،

مفضلة منذ القرن الثاني عشر

١. في عام ١٢٩٤ نشر جوته عملة (رينارد الثعلب)، وفيها رؤيته لقصص القرن الثالث عشر، وهذا هو ما يشير اليه هيجل.

وهو أيضا يأخذ المسئولية بالكامل غير مجزأة مهما تكن النتائج التي تبرزمن أعماله. ومن جهة أخرى، عندما (نحن) نؤدي أعمالا أو نحكم فإننا نصر على أننا نستطيع وحسب أن نغزوا حدثا ما لفرد إذا ما كان قد عرف وأدرك طبيعة عمله والظروف التي يتم فيها هذا العمل. فإذا كانت الظروف الفعلية هي من نوع مختلف، والمجال الموضوعي لعمله له خصائص مختلفة غير تلك الماثلة لعقل العميل، فإن الإنسان في هذه الأيام لا يتقبل مسئولية المدى الكلي لما كان قد فعله؛ وهو يضاعف ذلك الجانب من عمله والذي من خلال الجهل أو سوء تهيئة الظروف، قد تحول على نحو مختلف مما قد أراده، وهو لا يدخل في حسبانه إلا ما قد عرفه، وحسب قوة هذه المعرفة مما قد فعله من ناحية الفرص وعلى نحو مقصود. لكن هذه الشخصية البطولية لا تفوح بهذا التمييز؛ بدلا من هذا إنه مستجيب لكلية عمله بكل كيانه. وإن أوديب- على سبيل المثال، وهو في طريقة إلى المعجزة، يلتقى بإنسان ويتشاجر معه ويقتله. وفي أيام المشاجرات من هذا النوع لم يكن عمله يعد جريمة، لقد أبدى الرجل عنفا ضده. لكن الرجل كان أباه. وأوديب يتزوج ملكة، والزوجة هي أمه. وهو بجهله عقد زواجا محرما. ومع هذا يصدر حكما على نفسه لمجموعة هذه الجرائم و يعاقب نفسه على أنه مذنب بجريمة قتل أمه والزنا، بالرغم من قتله لأبيه وارتقائه إلى سرير الزواج مع أمه لم يكن هذا بمعرفته

ولا بقصده. وإن التصميم المستقل وكلية الشخصية البطولية ترفضان أي انقسام في الذنب ولا فرقان هذا التعارض بين المقاصد الذاتية والفعل الموضوعي ونتائجه، بينما اليوم، بمقتضى تعقيد وتشابكات الفعل، فإن كل فرد يستند إلى كل شخص آخر ويتنصل من إثمه بأكبر قدر من الإستطاعة. ورأينا في هذه المسألة فريد من (الأخلاق) حيث أنه في المجال الأخلاقي فإن الجانب الذاتي، أي معرفة الظروف والإعتقاد بما هو خير والقصد الباطني تشكل منا عنصرًا رئيسيا في الفعل. ولكن في (العصر البطولي) حيث أن الفرد هو من الناحية الجوهرية وحدة، والحدث الموضوعي، من حيث أنه هو نتاجه الخاص، هو ويظل خاصا به، والذات التي تذهب إلى أن ما قد حدث قد حدث بالكلية من خلاله هو وحده وأن ما قد حدث هو مسئوليته بالكامل.

ونحن لا نجد الفرد البطولي يفصل نفسه الكل الأخلاقي الذي ينتمي إليه؛ بل بالعكس، إن لديه وعيًا بنفسه ولكن وحسب كما في الوحدة الجوهرية مع هذا الكل. و(نحن)، من جهة أخرى، بمقتضى آرائنا الشخصية الآن، نفصل أنفسنا، كأشخاص منا أهدافنا الشخصية وعلاقاتنا- ننفصل عن أهداف مثل هذه الجماعة؛ إن الفرد يعمل ما يفعله كشخص، ويتجسد هذا بوضوح بمقتضى شخصيته، ومن ثم لا يكون مستجيبًا إلا لفعله هو الخاص، ولكن

ليس لأفعال الكل الجوهري الذي ينتمي إليه. لهذا فإننا نميز- على سبيل المثال- بين الشخص والأسرة. وعن مثل هذا الإنفصال فإن العصر البطولي لا يعرف عنه شيئًا. وفي هذا فإن إثم الأسلاف ينحدر إلى كيانه، وإن جيلا بكامله يعاني بمقتضى الجرم الأصلي؛ إن قدر الإثم أو الذنب وإن الإثم يجري توريثه على نحو مستمر. ومن منظورنا فإن هذه الإدانة تبدو غير عادلة بكونها خضوعا لا عقلانيا لقدرٍ أعمى. تماما مثلما هو لدينا فإن أعمال الأسلاف لا تضفي طابعًا يكون دليلا على أولادهم ونسلهم، ومن ثم فإن جرائم وعقوبات أسلافنا لا تحط من شأن نسلهم ولا تزال تلوث طابعهم الخاص؛ وفي الحقيقة، بمقتضى وجهة نظرنا الحالية، فحتى الحجر على ممتلكات الأسرة هو عقاب ينتهك مبدأ الحرية الذاتية العميقة. ولكن في الكلية المرنة للعالم القديم فإن الفرد ليس معزولا في نفسه؛ إنه عضو في أسرته، في قبيلته. ومن ثم فإن طابع الأسرة وعملها ومصيرها هو طابع شأن يخص كل عضو؛ وبعيدا عن التنديد بأعمال ومصير أسلافه فإن كل عضو- بالعكس- يتبناها بمقتضى إرادته على أنها من عندياته هو؛ أنها تعيش فيه ومن ثم فإنه (يكون) على نحو ما كان عليه آباؤه قد أبادوا أو انتهكوا المحرمات. ومن وجهة نظرنا فإن هذا يعد مشقة، لكن هذه المسئولية بالنسبة للمرء وحده والاستقلال الذاتي الأعظم وقد جرى إحرازه على هذا النحو هو - من وجهة نظر أخرى - ليس إلا الإستقلال التجريدي لدى الشخص، على حين أن الفرد البطولي هو

أكثر مثالية لأنه غير قانع بوحدته الصورية المتوارثة ونزعته اللامتناهية على نحو صوري متوارث، لكنه يظل متوحدًا في الهوية الذاتية الصورية المتوارثة الراسخة مع كل الجوهرية للعلاقات الروحية التي يستحضرها في وقائعية حية. وفي تلك الهوية فإن ما هو جوهري هو في التو فردي ولهذا فإن الفرد يكون في ذاته جوهرياً.

٣. والآن نستطيع أن نجد هنا في التو السبب لماذا الأشكال الفنية المثالية ترجع إلى عصر الأساطير أو- بصفة عامة- إلى الأيام الخوالي في الماضي، فهي خير أرض لتجسيد هذه الأشكال الفنية. وأنا أقصد أنه إذا جرى رسم الموضوعات الفنية من الحاضر، إذن فإن شكلها الخاص- وهي بالفعل تواجهنا- مثبتة راسخة في عقولنا بكل جوانبها، ومن ثم فإن التغييرات فيها- والتي لا يستطيع الشاعر أن يتخلى عنها، تقتضي بسهولة النظر لشيء مصنوع خالص بشكل متعمد. وإن الماضي- من جهة أخرى- لا ينتمي إلا للذاكرة، وإن الذاكرة بشكل آلي تنجح في كسوة الشخصيات والأحداث والأفعال في رداء الكلي، على حين أن التفاصيل الجزئية الخارجية والعرضية تكون متلبسة غامضة وبالنسبة للوجود الفعلي لحدث أو شخصية فإنه يحتوي على العديد من الظروف والأحوال الهامة المتداخلة والتي تكشف عن الأحداث والأعمال المفردة، بينما في صورة الذاكرة فإن كل هذه التفاصيل العرضية متداخلة. وفي هذا التحرر

من الأحداث والعالم الخارجي فإن الفنان في حالته المتعلقة بالتأليف الفني له يد حرة مع الملامح الجزئية والفردية إذا كانت الأفعال والتواريخ والشخصيات تنتمي إلى عصور قديمة. حقًا، إن لديه أيضًا ذكريات تاريخية منها يجب أن يطور موضوعه في شكل كلي؛ لكن صورة للماضي- كما قيل فيما مضى- لها كصورة- ميزة الكلية الأكبر؛ بينما الخيوط المترابطة التي تؤلف الظروف والعلاقات مع البيئة الكلية لما مثناه تزود يده في التو بالوسائل والموانع لتحول دون تسلل الفردية مما يتطلبه العمل الفني. وبهذه الطريقة، مع إمعان النظر، فإن (عصرًا بطوليًا) ينال ميزة على حالة الامور المتأخرة والمتحضرة على نحو أكبر، وفي هذا نجد أن الشخصية المنفصلة والفرد كفرد لا يجد بعد في تلك الأيام الجوهري والأخلاقي والصادق مما يتعارض مع نفسه حيث أن القانون يقتضي هذا وهكذا بشكل كبير فإن الشاعر يكون مواجهًا في التو بما يتطلبه (المثال).

إن شيكسبير، على سبيل المثال، قد رسم مادة كبيرة لتراجيدياته من التواريخ أو القصص القديمة والتي تحكي عن حالة الأمور والتي لم تتكشف بعد في تنظيم راسخ كامل، ولكن حيث أن حياة الفرد في قراره وإنجازه لا تزال سابقة لأوانها وتظل العامل الذي يقوم بالتحديد. وإن مسرحيات شيكسبير الدرامية التاريخية بالمعنى الدقيق- من جهة أخرى- لها كجدارة عظيمة مسألة تاريخية خارجية

خالصة ومن ثم فهي بمنأى عن النمط المثالي للعرض، بالرغم من المواقف والأفعال هنا قد تولدت وتبَّت من خلال الاستقلال التام والإرادة الذاتية للشخوص. ومن الحق أن استقلالها يظل مرة أخرى بشكل قاصر على الاعتماد الذاتي (الشكلي) الشديد، على حين أنه في استقلال الشخصيات البطولية فإن ما يجب أن يكون النعمة الرئيسية الجوهرية إنما هو (المحتوى) أيضا الذي جعلته الشخوص هدفها لكي تجسده.

وهذه النقطة الأخيرة، بعد كل شيء— في العلاقة بالأرضية العامة للمثالي تدحض الفكرة التي تذهب إلى أن (الشاعري) هو ملائم بصفة خاصة (للمثالي) وذلك لأننا نجد في الموقف الشاعري هوة بين الشرعي والضروري من جهة، والعيش على نحو فردي من جهة أخرى غائبا تماما. ولكن مهما تكن مثل هذه المواقف الشاعرية بسيطة وبدائية، ومهما تكن بعيدة كل البعد بشكل مقصود فإنه يمكن على نحو مقصود أن نبقيها بمنأى عن النثر المتطور للوجود الروحي، فإنه لا تزال هناك البساطة الخالصة لها من وجهة نظر أخرى اهتمام ضئيل أيضًا، إلى مدى ما يقتضيه محتواها (الحقيقي)، فبالنسبة لهم أن تكون هناك قدرة على الإدخال في الحسبان بالنسبة لأنسب خلفية وأساس (لما هو مثالي). وذلك أن هذا الأساس تنقصه أشد (الدوافع) أهمية للشخصية البطولية، أي البلد، الأخلاقيات، الأسرة، إلخ، وتطورها؛ وبدلا من هذا فإن

لب الموضوع قاصر تمامًا على فقدان شاة أو فتاة وقعت في الحب. إذن ما هو شاعري قاصر في الغالب وحسب كملجأ وتحول العكس والذي هو متصل كما عند جسنر[١]، على سبيل المثال: ابتذال وتراخ عاطفي. والمواقف الشاعرية في الوقت الراهن فيها قصور من أن هذه البساطة وهذا العنصر المحلي والريفي في الشعور بالحب أو الرضا بشرب القهوة في الهواء الطلق، إلخ، هو بالمثل اهتمام يجب إهماله، حيث أن هذه الحياة الرعوية البدائية إلخ، قد تحررت من كل ارتباطات متشابكة على نحو أعمق داخل الأهداف والظروف الأكثر قيمة والأكثر غنى. لهذا في هذا السياق أيضًا يجب أن نعجب لعبقرية جوته (الذي في مسرحيته "هرمان ودوروثيا"[٢] يركز نفسه على مجال يشبه هذا) لأنه يلتقط من حياة الحاضر تجربة جزئية خاصة منغلقة بشكل ضيق، ومع هذا في الوقت نفسه، حيث أن الخلفية والجو اللذين فيهما تتحرك هذه الدائرة، فإنه يكشف المصالح الكبرى للثورة الفرنسية وبلده، وهو يدخل هذه المادة القاصرة تماما في علاقته مع أوسع وأهم أحداث العالم.

ولكن بصفة عامة، فإنه لا يتم الاتبعاد من (المثالي) الشر والسوء والحرب والمعارك والانتقام؛ فهي في الغالب كانت الجوهر وأساس العصر البطولي والاسطوري، وهو جوهر ظهر في شكل أشد الأزمان تنزاح وتتباعد عن النظام

١. هو مؤلف وفنان تشكيلي سويسري (١٧٣٠-١٧٨١) وكانت (رعوياته النثرية الشاعرية) لها تأثيرها الفريد في أيامها

٢. من أجل تحصيل قدر كبير ونقد لهذه (الملحمة العونة) (١٧٩٦-١٧٩٧) وإلى موضوعها (المهاجرون) الفرنسيون في قرية على الضفة التي لنهر الراين يُراجع ج. هـ. لويس "حياة وأعمال جوته" (الطبعة الثانية، ١٨٦٤) انظر الفصل الرابع.

المتطور والشرعي والأخلاقي. وفي مغامرات الفروسية، على سبيل المثال، حيث الفرسان الرحالة يتحركون لردع الشرور والآثام، والأبطال في الغلب كانوا هم أنفسهم آثمين بارتكاب الضراوة والتمرد، وبطريقة مماثلة فإن البطولة الدينية للشهداء تفترض وضعا مماثلا من البربرية والهمجية. ومع هذا بصفة عامة، فإن المثال المسيحي، الذي كانت له مكانته في داخليته وعمق وجودنا الباطني كان غير مكترث على نحو متزايد بالظروف الخارجية.

والآن كما أن الحالة المثالية للعالم كلما تطابقت بصفة خاصة مع فترات معينة مؤكدة، فكذلك الحال بالنسبة للشخصيات التي يختارها الفن ليبرزها على الساحة حيث يجري الاختيار بصفة خاصة لطبقة خاصة واحدة، ألا وهي طبقة (الأمراء). وكان يجري هذا على هذا النحو وليس كما قد يجري الافتراض، لأنه فني وأنه يحب طبقة الاشراف، ولكن بسبب الحرية الكاملة للإرادة والإنتاج وهو ما يتحقق في فكرة الولاء. وهكذا فإننا في التراجيديا الإغريقية- على سبيل المثال- نرى الكورس على أنه الخلفية العامة التي فيها يجري الحدث الخاص، وهو خلفية، حالية من الناحية الفردانية بالنسبة للتنظيمات والأفكار وأنماط شعور الشخصيات. ثم من هذه الخلفية تبرز الشخوص الفردية الذين يلعبون دورًا فعالاً، وهم يمتون لحكام الشعب، إنهم الأسر الملكية. ومن وجهة أخرى، في الشخوص من الطبقات الدنيا، إذا أخذت على عاتقها

أن تؤدي داخل ظروفها المقيدة، فإن ما نراه هو الخضوع في كل موضوع؛ ففي الدول المتمدينة هم في الحقيقة وفي كل طريقة تابعون ومقيدون، وهي بانفعالاتهم واهتماماتهم يقعون باستمرار تحت طائلة الضغط و إرغام الضرورة خارجهم. فمن ورائهم ينتصب على نحو خفي النظام المدني الذي لا يستطيعون أن يواجهوه، وهم يظلون خاضعين حتى لدوامة علية القوم حيث أن لهم سلطة شرعية. وعلى أساس هذا التقييد حيث الظروف القائمة فإن كل ما هو مستقل يتبدد. ولهذا فإن فإن المواقف والشخوص المستمدة من هذه الأجواء هي الأكثر ملائمة للكوميديا وما هو كوميدي بصفة عامة. و ذلك لأن الأفراد في الكوميديا لهم الحق أن ينتشروا مهما تكن رغبتهم ومهما تكن استطاعتهم. وهم في رغبتهم وفي تخيلهم و في فكرتهم عن أنفسهم، قد يطلبون الإنهاك والذي سرعان ما ينسفونه بأنفسهم وبتبعيتهم الداخلية والخارجية. ولكن، فوق كل شيء، فإن هذا يقتضي المؤسسين المعتمدين على أنفسهم على الظروف الخراجية ووجهة النظر المشوهة للأفراد تجاه أنفسهم. وإن قوة هذه الظروف هي على مستوى مختلف تمامًا. فبالنسبة للطبقات الذين يكون هذا مختلفا عما هو بالنسبة للحكام والآراء. ومن جهة أخرى، فإن (السيد القيصر) في مسرحيته شيلر "روس من فينسيا" (١٨٠٣) يمكنه أن يعلن بحق "لا يوجد أي قاض أعلى مني"، وعندما تجري معاقبته يمكنه أن يصيح بحق: "لا يوجد أي قاض أعلى مني"، وعندما كان عليه أن ينال العقاب، فإنه يجب أن

يعلن الحكم على نفسه وينفذه. ذلك أنه ليس خاضعا لأي ضرورة خارجية بالنسبة للحق والقانون، وحتى بالنسبة للعقاب فإنه يعتمد على نفسه وحدها[1]. ومن الحق أن شخوص شيكسبير ليسوا جميعا ينتمون لطبقة الأمراء ويظل في جانب على المستوى التاريخي ولا يطول به الزمن إلا وهو على الأرض الأسطورية، ولكنهم يتحولون لهذا إلى زمن الحروب الأهلية حيث قيود القانون والنظام يجري تخفيفها أو القضاءعليها، ومن ثم يكتسبون مرة أخرى الاستقلال المنشود والاعتماد على النفس.

(ب) أمور نثرية في الوقت الراهن

إذا ما نحن نظرنا إلى كل تلك النقاط التي طرحناها من قبل، فيما يتعلق بحالة الأوضاع في العالم اليوم، بما فيه من أحوال حضارية وتشريعية وأخلاقية وسياسية فإننا نرى أن في أيامنا هذه فإن مدى التشكل المثالي ليس إلا نوعًا محدودًا للغاية. ذلك أن هي المناطق التي فيها مجال حر وقد تركت لاستقبال القرارات الجزئية الخاصة هي صغيرة في عددها ومداها. وإن عناية الأب بشئون بيته وأمانته، ومثل الرجال الوديعين والنساء الطيبات هي المادة الرئيسية هنا، حيث أن إرادتهم وأداءهم قاصران على المجالات التي فيها الإنسان كذات فردية لا يزال يعمل بحرية، أي إنه على النحو الذي يكون عليه هو، وهو يفعل ما يفعله، بمقتضى إختياره الفردي. ومع هذا حتى في هذه المثل يوجد

١. الفصل الربع، الجزء الثاني، ص ٢٦٣٦ وما بعدها لقد قتل أخاه ونفذ الحكم على نفسه بالانتحار.

قصور للمحتوى الأعمق وهكذا فإن أشد شيء هام على نحو حقيقي لا يظل إلا في الجانب الذاتي، في (الترتيب). والمحتوى الموضوعي على نحو أكبر إنما ينطرح من ذي قبل من الظروف المحددة القائمة، ومن ثم فإن ما يجب أن يظل أعظم اهتمام جوهري هو الطريقة والحالة اللتين فيهما يبدو هذا المحتوى في الافراد وفي حياتهم الذاتية الباطنية، وفي نزعتهم الاخلاقية، إلخ. ومن جهة أخرى سيكون من غير الملائم التشييد، لزماننا أيضًا، للشخوص المثالية، أي للقضاة أو الملوك. وإذا كان مدير العدالة يتصرف ويعمل بمقتضى ما تتطلبه وظيفته وواجبه، فإنه بكل بساطة ينفذ المسئولية الخاصة المحددة له بمقتضى العدالة والقانون بما يتطابق مع النظام التشريعي. وأي شيء آخر مثل الموظفين العموميين يقدمون من تلقاء أنفسهم- الرأفة في السلوك، الحصافة، إلخ- ليس هو الأمر الاساسي وليس هو جوهر الامور، بل هو شيء عرضي بل هو بالاحرى شيء مختلف. وكذلك أيضًا، فإن الملوك في أيامنا، على عكس أبطال العصور الاسطورية، لا يعودون هم الرؤوس العينية للكل، بل بشكل أو لآخر هم اللب التجريدي للمؤسسات التي تطورت من قبل على نحو مستقل وتأسست بالقانون والدستور. والاعمال الأكثر أهمية من جانب الحكومة نجد ملوك عصرنا قد استنكروها؛ وهم لا يعودون يعلنون حكمهم من انفسهم؛ وإن التمويل والتنظيم المدني والمهني لم تعد من عملهم الخاص؛ وإن الحرب والسلام يتحددان من خلال العلاقات الدولية والتي لم تعد في قدرتهم الفردية أو

قيادتها من خلالهم كأفراد. وحتى لو في كل هذه الأمور فإن القرار النهائي والمطلق هو قرارهم، زيادة على ذلك إن ما يصدر به مرسوم حقا لم يعد تماما مسألة منطلقة من إرادتهم الشخصية؛ إن هذه المسألة قد تقررت من ذي قبل على نحو مستقل، حتى أن عظمة الإرادة الذاتية الخاصة بالملكية بمقتضى الشئون الكلية ليست إلا من النوع الشكلي الصوري[1]. وبالمثل، فاليوم حتى الجنرال أو المشير لديه في الحقيقة قوة عظمى؛ وإن أشد الأغراض والمصالح الجوهرية توضع بين يديه، وإن توجهه وشجاعته وتصميمه وروحه عليها أن تحدد أكثر الأمور أهمية؛ ولكن لا يزال ان ما يعزي شخصيته الذاتية باعتباره نصيبه الشخصي الخاص في هذا القرار ليس إلا أنه نصيب صغير في مداه. ولا لشيء سوى أن الغايات قد أعطيت له ولها أصلها، ليس في نفسه الفردية الخاصة، بل في الأمور الخارجة عن قدرته. ولسبب آخر إنه لا يخلق بنفسه الوسائل لتحقيق هذه الغايات؛ بل بالعكس، إنها تقدم له؛ إنها لا تخضع له أو لإرادته ويسمى (شخصا)؛ إن وضعها مختلف بالنسبة لما يحدث لشخصية (هذا) الفرد العسكري.

ونلخص الأمر فنقول في عالم اليوم فإن الذات المفردة يمكن بالطبع ان تتصرف في هذا الأمر أو ذاك، ولكن لا يزال أن كل فرد، مهما يكن التواؤه أو تحوله، إنما ينتمي إلى نظام اجتماعي راسخ وهو لا يظهر بنفسه على أنه الفرد المستقل الكلي وفي الوقت نفسه هو تجسد حي فردي

١. عن فلسفة الحق، ص ٢٨٠ وهي واردة كإضافة.

لهذا المجتمع، ولكن وحسب كعضو مقيد. ولهذا فإنه يتصرف أيضا على انه منخرط في المجتمع وحسب، وهو شغوف بأنه ماثل على هذا النحو في هذا الشخص، بمثل أن محتوى أهدافه ونشاطهما قاصران دائما على الجزئي الذي لا نهاية له[1]. وذلك أنه في نهاية اليوم فإن هذا الاهتمام قاصر دائمًا على رؤية ما يحدث لهذا الفرد، ما إذا كان يحقق هدفه لسعادته، ويصرف النظر عما يواجهه من عقبات ومحظورات، وبصرف النظر عما تتمخض عنه الأمور من جراء العقبات العرضية أو الضرورية، إلخ. ولكن أيضًا حتى لو الآن أيضا هو في عين نفسه كذات ولا متناه في قلبه وشخصه، وحتى لو أن الحق والقانون والمباديء الأخلاقية التي تبدو في أدائه ومعاناته، فلا يزال وجود الحق في هذا الغرض قاصرا باعتباره فردا هو نفسه؛ وهو ليس، كما كان في (العصر البطولي) الحق، تجسيدا للحق وللأخلاق وللقانون على هذا النحو وإن الفرد الآن لم يعد الأداة والتحقق الوحيد لهذه القوى كما كان الحال في (العصر البطولي).

١. إعادة تشييد الاستقلال الفردي.

غير أن الاهتمام والحاجة إلى مثل هذه الكلية الفردية الفعلية والإستقلال الحي لا يمكن ولا نستطيع أن نضحي بهما مهما يكن ما ندركه من تقدير وتعقل للطابع الماهوي وتطور المؤسسات في الحياة المدنية المتحضرة والحياة

١. أو ليس كليًا بل ما هو تافه وحسب.

السياسية. وفي هذا الصدد فإننا نستطيع أن نتعجب من العبقرية السوية الفتية لشيلر وجوته، وذلك في محاولتهما أن يكتسبا ثانية مرة أخرى داخل الظروف القائمة في الازمنة الحديثة الاستقلال المفقود للشخوص (البطولية) ولكن كيف نرى شيلر وهو يقوم بهذه المحاولة في أعمال المبكرة؛ لا يتم هذا إلا بتمرد ضد كل المجتمع المتحضر ذاته. وإن كارل مور[1] منذ خرج من جراء النظام القائم ومن أولئك الذين أساؤوا استخدام السلطة في هذا الأمر، وهم يتركون مجال الشرعية، وهم وقد تولتهم الجراأة بتمزيق القيود التي تصدهم، ومن ثم يخلق لنفسه وبنفسه موقفا بطوليًا جديدًا، وهو يجعل من نفسه الشخص الذي يسترد الحق والمنتقم المستقل من خطر الإنجراح والإضطهاد. ومع هذا فإن هذا الإنتقام هو على نحو ضئيل وتافه لانه انتقام شخصي، من جراء عدم كفاية الوسائل المطلوبة، ومن جهة أخرى فإن هذا يمكن أن يفضي إلى الجريمة، ذلك لأنه يجسد الخطر الذي كان يستهدف أن يدمره. وبالنسبة لكارل مور فإن هذا هو سوء حظ، فشل، وحتى إذا كان هذا تراجيديا فلا يزال الأطفال وحدهم الذين يستطيعون ان يجري إغواؤهم من جانب النص المتأني. وهكذا أيضًا الافراد في مسرحية "المكيدة والحب" (١٧٨٤) يجري تعذيبهم من خلال الظروف التعسفية والمزعجة مع تفاصيلهم الواهية وانفعالاتهم، ولا نجد إلا في مسرحية (فيسكو) و(دون كارلوس)[2] حيث تبدو الشخوص الماثلة أكثر

١. في مسرحية (اللصوص)، وهي أول مسرحية لشيلر عام ١٧٨١

٢. المسرحية الأولى عام ١٧٨٣ والمسرحية الثانية عام ١٧٨٧

نبلا وفيها يحولون ما لديهم إلى مسالة أكثر جوهرية، ألا وهي تحرير بلدهم أو حرية الإعتناق الديني ومن ثم فإنهم من جراء أهدافهم قد أصبحوا أبطالاً. وبالنسبة لما هو أعلى من هذا نرى (دونشتين)[١] ينصب نفسه على رأس جيشه لكي يصبح الذي ينظم الموقف السياسي. وقوة هذا الموقف الذي تعتمد عليه وسائله ألا وهو الجيش هو يعرفها تمام المعرفة، ولهذا تقلصت لمدة طويلة فأصبحت متأرجحة بين الإرادة والواجب: ونادرًا ما كان يتخذ قراره قبل أن يرى الوسائل، والتي كان يعتقد أنه متأكد منها تنساب من بين أصابعه وإن آلته تتحطم. وذلك لأنه في المقام الأخير إنه يعتمد على رؤساء الجيش والجنرالات وهو يعرف أن هذا ليس رائعا بما يعمله ومن ثم لا يستحق تشكراتهم بمقتضى التعيين والترويج، إستنادا لشهرته كقائد في الميدان، لكن واجبهم بالنسبة للقوة والحكومة، فإنهم قد أقسموا يمين الولاء لحاكم الدولة الإمبراطور (أوستريا)[٢]. ومن ثم في النهاية يجد نفسه وحيدا؛ إنه لم يقاتل على نحو قوي وقد غزا إستنادا إلى قوة خارجية معارضة وقد لجأ لكل وسيلة لتحقيق غايته. ولما تخلى عنه جيشه فإنه يكون قد ضاع.

وعلى نحو مباشر، حتى من نقطة إنطلاق عكسية فإن جوته تمثلها في مسرحي (جوتز)[٣]. وإن حقب (جوتز) و(فرانز سيكنجن) هي الفترة الرائعة الهامة التي فيها

١. مسرحيات شيلر الثلاث عن وولنشين قد ظهرت عام ١٧٩٩
٢. وهكذا قتلوا فالنشتين.
٣. لقد كتبت جوتة مسرحية (جوتز) عام ١٧٧١ ولكنة أعاد كتابتها ولم ينشرها حتى عام ١٧٧٣ وقد عاش جوتز من ١٤٨٠ الى ١٥٦٢ وعاش سيكنج الذى ظهر فى المسرحية من ١٤٨١ إلى ١٥٢٣.

الفروسية مع استقلال الأفراد النبلاء قد انقضت قبل أن يظهر نظام موضوعي وشرعي. وإن البصيرة العظيمة لجوته تتكشف من خلال اختياره كاول موضوع هذا الإلتقاء والتصادم وشرعية الحياة الحديثة. وبالنسبة لجوتز وسيكنج فإنهما لايزالان بطلين بشخصيتهما وشجاعتهما وعدالتهما واستقامتهما، وهذا أتاح الاقتراح لتنظيم شئون الحياة داخل المدى الضيق أو الممتع بجهودهما المستقلة؛ لكن النظام الجديد للأمور عمل جوتز نفسه على أن يخطيء ويدمر نفسه. ذلك لأن الفروسية والنظام الإقطاعي في (العصور الوسطى) هما الأساس الحق وحسب لهذا النوع من الاستقلال. والآن، مهما يكن النظام الشرعي قد تطور على نحو كامل تماما في شكله الثري وأصبح هو السلطة السائدة، ومن ثم ظهر الاستقلال المغامر للفرسان-الرحالة من خلال العلاقة بالعالم الحديث وإذا كان لا يزال يقترح التمسك بنفسه على أنه هو الشعبة الوحيدة والذي يقرر الخطأ والذي يساعد المضطهدين بالمعنى الوارد في الفروسية وما فعلته في هذا الأمر، وحينئذ وقع في السخف الذي صوره لنا سرفانتس على نحو المستهدف في عمله الأدبي (دون كيشوت).

ولكن بالرجوع إلى مثل هذا التعارض بين وجهات النظر العالمية المختلفة وبين العمل داخل الصدام، فإنه سبق لنا أن لمسناها بالنسبة لما سبق أن أمليناه بمصطلحات عامة على نحو أكثر تفصيلا بالنسبة للحتمية وللاختلاف للحالة العامة لشئون العالم، أي على نحو (الموقف) كما هو.

٢. الوضع

إن الوضع العالمي المثالي، في تميز عن الواقع النثري، حيث أن الفن مدعو إلى أن يقدم ويشكل بمقتضى المناقشة السابقة الوجود الروحي وحده بصفة عامة ولهذا يقدم وحسب (إمكانية) التشكل الفردي، وليس هذا التشكل ذاته. وبالتالي فإن ما هو أمامنا الآن وحسب ليس إلا الأساس العام والأرضية اللذين يمكن أن يظهر عليهما أفراد الفن. ومن الحق فإن هذا مشبع بالفردية ويقوم على استقلال ذلك، ولكن كموقف (كلي) فإنه لا يظهر حتى الآن الحركة النشطة للأفراد في معيشتهم الحقة، على غرار أن المعبد الذي شيده الفن ليس بعد الغرض الفردي للإله نفسه بل هو لا يحتوي إلا على اللبنة الأولى لإقامته. ومن ثم علينا أن ندخل في حسباننا الموقف العالمي أساسا على أنه شيء لا يزال غير متحرك في ذاته، كتناغم للقوى التي تتحكم فيه، ومن ثم فهو بعيد كل البعد عن الوجود الصادق الجوهري المتناسق والذي لا يمكن فهمه يعد على الإطلاق على الحالة التي تسمى حالة البراءة. ذلك لأنها حالة فيها في امتلاء وقوة الحياة فإن وحش التفكك لا يزال في هجعته وحسب، وذلك لأنه بالنسبة لفضحنا (نحن) لا نجد إلا جانب وحدته الجوهرية وقد عرضت نفسها، ولهذا أيضًا فإن الفردية ماثلة ولكن وحسب في تشكلها الكلي حيث أنه بدل تأكيد في حتميتها؛ فإنها تختفي ثانية دون أن تترك أثرا و دون عائق جوهري. ولكن، بالنسبة للفردية

فإن التحددية لا يمكن الإستغناء عنها، وإذا كان على (المثال) أن يواجهنا كشكل (محدد)، فإن من الضروري من أجله أن يظل بكل بساطة داخل كليته؛ إنه يجب أن يعبر عن الكل بطريقة جزئية خاصة ومن ثم فإنه وحده يعطيه الوجود والمظهر. وفي هذا الصدد فإن الفن ليس عليه هكذا على الإطلاق أن يخطط وحسب لوضع العالم على نحو (كلي) بل عليه أن يشرع وينطلق من هذه الفكرة الضبابية إلى صور ذات شخوص وأفعال محددة.

وهكذا إلى المدى المتسع للأفراد، فإن الوضع العام هو لهذا في الحقيقة المرحلة المعروفة لهم، لكن هذا الوضع ينفتح على الأوضاع الخاصة، وبهذا التجزيء ينفتح على تصادمات وتعقيدات مما يتيح للافراد أن يظهروا كيانهم ويبنوا أنفسهم على أن لديهم شكلا محددا. ومن جهة أخرى، إلى المدى الذي يقتضيه الوضع العالمي فإن هذا الكشف الذاتي للأفراد يبدو في الحقيقة على أنه تطور كلية الوضع إلى تجزيء وتفرد حسيين، و لكن إلى حالة محددة فيها في الوقت نفسه فإن القوى الكلية تتمسك بنفسها بإحكام. وذلك أن (المثال) المحدد المنظور له في مظهره الجوهري القدرات الحاكمة العالمية الأبدية لمحتواه الجوهري. ومع هذا فإن حالة الوجود التي يمكن إكتسابها على شكل مجرد "وجود في وضع ما" فإنه غير جديد بهذا المحتوى. إن الوجود في (وضع ما) أقصد له لامر واحد العادة كشكله، لكن العادة لا تتطابق مع الطبيعة الواعية بذاتها لهذه

الإهتمامات الأعمق؛ ولأمر آخر، لقد كانت المسألة هي التعسف وهوى الأفراد الذين من خلال نشاطهم المستقل تمكنا من من رؤية هذه الاهتمامات وهي تبرز للحياة؛ ولكن مرَّة أخرى فلا ما هو عرضي غير جوهري ولا الهوى متطابقان مع الكلية الجوهرية التي تشكل الطبيعة الخالصة لما هو أصيل مغروس في النفس. ولهذا علينا أن نبحث عن أمرين: الأول التجلي الفني الجديد على نحو خاص والثاني التجلي الفني الجدير بالمحتوى العيني (للمثال).

إن هذا التشكل الجديد الذي يمكن للقوى الكلية أن تحرزه في (وجودها) وحسب لأن هذه القوى تظهر في تميزها وحركتها الجوهريين بصفة عامة، وعلى نحو أخص في تعارضها ببعضها ببعض. والآن في الخصوصية التي يتخطاها الكلي بهذه الطريقة، هناك عاملان يجب ملاحظتهما:

١. الجوهر كمجموع من القوى الكلية خلال التجزئية التي ينقسم فيها الجوهر إلى أجزائه المستقلة؛

٢. إن الأفراد الذين يظهرون على الساحة كتحقق فعال لهذه القوى ويزوّدوها بشكل فردي.

غير أن الاختلاف والتعارض اللذين فيهما يرد الموقف العالمي الأولى المتناغم باطنيا والمطروح مع مفرداته- بالأخذ في الاعتبار العلاقة بهذا الموقف العالمي- هو بزوغ المحتوى الجوهري لذلك الموقف؛ بينما- بالعكس- فإن الكلي الجوهري الكامن فيه يتوجه إلى التجزئية والتفردية لان

هذا الكلي يحمل (ذاته) إلى الوجود، نظرا لأنه يعطي لنفسه بحق مظهر العرضي والمفكك والمنقسم، وهو يمحو هذا المظهر مرة أخرى لا لشيء إلا لأنه هو ذاته ذلك الذي يبدو فيه.

ولكن، الكثر من هذا، فإن إنفصال هذه القوى وتحققها الذاتي في الأفراد لا يمكن أن يحدث إلا في ظل ظروف وحالات خاصة، وفي ظلها وفي ما هو على شاكلتها يصل التجلي الكلي إلى حيز الوجود، أو التي تكون هي الدافع لهذا التحقق. فإذا أخذنا في الاعتبار هذه الامور، فإن هذه الظروف هي بدون أهمية، وهي لا تكتسب معناها إلا في علاقتها بالبشر الذين من خلال وعيهم الذاتي يعمل محتوى تلك القوى الروحية ويؤتي ثماره. وعلى هذا الأساس فإن الظروف الخارجية يجب النظر إليها وحسب جوهريا في هذه العلاقة، فهي لا تكتسب أهمية إلا من خلال الارتباط (بالروح)، اي من خلال الاستيعاب من خلال الأفراد؛ وكذلك فإنها تزودنا بفرصة لكي نظهر للوجود الحاجة والأهداف والطبائع الروحية الباطنية وبصفة عامة الماهية الخالصة للأفراد في أشكالهم المختلفة. وبالنسبة لهذه الفرصة اللصيقة، فإن الظروف والحالات الخاصة للأمور تشكل (الوضع) الذي الإفتراض المسبق الأكثر خصوصية للتعبير الذاتي الملائم والمحرك لكل شيء الذي يظل من البداية كامنا وغير متطور في الوضع العالمي العام. لهذا قبل تناول العمل الملائم علينا أولا أن نرسو على حل للطبيعة

الحقيقية لهذا الوضع.

إن الوضع بصفة عامة هو (أ) حالة الأمور على هذا النحو، إنه وضع مجزًأ حتى يمكن أن يكون لدينا طابع محدد، وفي هذه التحددية، فإنها (ب) في الوقت نفسه هي الدافع للتعبير الخاص عن المحتوى الذي يجب أن ينكشف في الوجود من خلال العرض الفني. وانطلاقًا من وجهة النظر الأخيرة خاصة، فإن الوضع قادر على مجال متسع للتناول من خلال الفن، فمنذ زمن بعيد فإن أهم جزء للفن كله هو إكتشاف الأوضاع أو المواقف المثيرة للإهتمام، أي تلك التي تظهر الإهتمامات العميقة والهامة والمحتوى الحق للروح. وفي هذا السياق فإن مطالبنا بالنسبة للفنون مختلفة. فالنحت- مثلا- فبالنسبة للتنوع الباطني للأوضاع أو المواقف قاصرة؛ ومن التصوير والموسيقى لهما مدى أوسع؛ غير أن الشعر لا ينضب بأكبر قدر.

و لكن لما كنا هنا لم نطأ بعد ارض الفنون الجزئية، فإن ما لدينا في هذه المرحلة هو جذب الإنتباه وحسب لأشد النقاط العامة ويمكننا أن نقسمها على النحو التالي:

(أ) قبل أن يتطور الموقف أو الوضع إلى التحدد في ذاته، فإنه لا يزال يحتفظ بشكل العمومية الكلية حتى أنه في البداية يكون أمامنا الموقف أو الوضع، كما هو، على انه غياب الوضع. وذلك لأن شكل اللاتحددية هو في ذاته شكل (واحد) وحسب يتعارض مع شكل آخر؛ المحدد، ومن ثم يظهر نفسه على أنه أحادي الجانب أنه محدد.

(ب) غير أن الموقف يبزغ من هذه الكلية إلى التجزئية ويلج في تحددية ملائمة والتي لا تزال في البداية غير ضارة، لأنها لا تزال لا تقدم أي فرصة للتعارض والوصول إلى قرارها الضروري.

(جـ) وأخيراً فإن الإنقسام وتحدده يشكلان ماهية الموقف أو الوضع، والتي بهذا يصبح تصادما يفضي إلى ردود أفعال ويشكل في هذا المضمار نقطة إنطلاقنا والتحول إلى العمل الملائم.

وبالنسبة للموقف على هذا النحو فإنه المرحلة المتوسطة بين حالة العالم الكلية المتوازنة والعمل العيني الذي يفضي من ذاته إلى عمل ورد فعل، وبمقتضى هذا فإن الوضع يظهر في ذاته طابع كلا الطرفين ويفضي بنا من الواحد إلى الآخر.

(أ) غياب الوضع

إن الشكل بالنسبة للحالة العامة للعالم، على أساس (مثال) الفن هو أن يحمله إلى حيز الظهور، فإن هذا الشكل هو أمران معا: إنه فردي ومستقل ضمنيا من الناحية الجوهرية. والن فإن الاستقلال بالنسبة له هكذا وهو مؤسس على نحو واضح، يظهر لنا (لأول وهلة) على انه ليس إلا الاستقرار على مكوناته الخاصة في الاسترخاء بدون حركة. و لهذا فإن الشكل الخاص لا يصير من ذاته إلى علاقة بشيء آخر؛ إنه يظل الفاعلية الذاتية الباطنية و الخارجية للوحدة مع ذاتها. وهذا يجعله يقدر على غياب

الموقف أو الوضع والذي فيه نرى- على سبيل المثال- تماثيل المعابر القديمة في بدايات الفن. إن طابعها الراسخ الرصين العميق والأكبر هدوءا مما يشع السلام، بل حتى بلا حركة ولكن بعظمة وبجلال قد جرت محاكاته في العصور المتأخرة أيضًا على نحو مماثل. وإن النحت المصري واليوناني القديم- علي سبيل المثال- قادر على إظهار هذا النوع من غياب الوضع أو الموقف. زيادة على ذلك، ففي الفن البصري المسيحي، فإن الرب الآب، أو المسيح يجري تصوره على نحو مماثل، وخاصة في التماثيل النصفية. وبعد كل شيء بصفة عامة، فإن الجوهرية المحددة الراسخة للإلهي، وقد جرى استيعابها كرب جزئي خاص أو كشخصية مطلقة متوارثة، هي ملائمة لهذا النحو من العرض، بالرغم من أن صور العصور الوسطى تنم أيضًا عن خيانة لنقص مماثل للأوضاع الخاصة التي يمكن أن يُدفع طابع الفرد وهذه الصور لا تعبر إلا عن كلية الطابع الخاص في الصرامة.

(ب) الوضع الخاص بلا أضرار

غير أن الوضع على هذا النحو يوجد في مجال التحددية، والأمر الثاني هو الإبتعاد عن هذا الجمود والهدوء المبارك أو عن القسوة والعنف المفرطين للاستقلال الشخصي. وإن الشخوص في جمودها التي لا تتحرك في الداخل والخارج عليها أن تنطلق في الحركة وتكف عن بساطتها المجردة. لكن التقدم التالي إلى مزيد من الحكي الخاص في تعبير جزئي هو الوضع أو الموقف الخاص في الحقيقة، ومع هذا

لم يتخالف على نحو جوهري في ذاته أو يكون مثقلا بالصدامات.

وهذا التعبير المتفرد الأول يظل لهذا على نحو أنه ليس لديه أي تتابع تال، لأنه لا يضع نفسه في موضع التعارض العدائي مع شيء آخر، ومن ثم لا يستدعي أي رد فعل؛ إنه متناه وكامل في ذاته بمقتضى قوة بساطته الخاصة. وإلى هذا النوع تنتمي تلك المواقف أو الأوضاع والتي على أساس مجموعها يجب اعتبارها على أنها لعب، طالما أنه لا يعرض شيء ولا يتم عمل فيها تكون له جدية حقيقية فيها، ذلك لأن الجدية في الأداء أو الفعل إنما تنبعث بصفة عامة وحسب من التعارضات والتناقضات والتي كضغط في إتجاه لإلغاء أو قهر جانب أو جانب آخر. لهذا فإن هذه المواقف أو الأوضاع ليست في حد ذاتها أفعالا ولا هي تتيح فرصة باعثة للعمل؛ بل بالعكس، إن هذه المواقف هي مواقف خاصة من جانب، ولكنها بحكم الميراث السابق هي حالات شبق بسيطة تماما، ومن جهة أخرى هي فعل بدون أي هدف جوهري أوجاد فطري و الذي قد ينطلق من الصراعات أو قد يفضى إلى الصراعات.

١. النقطة الأولى في هذه المسألة هي التحول من هدوء غياب الوضع إلى الحركة والتعبير، سواء على شكل حركة آلية خالصة أو على شكل الاستثارة الأصلية والإشباع لحاجة باطنية ما. وعلى سبيل المثال، بينما المصريون في تماثيلهم قد عرضوا الآلهة بساقين منضمين

لبعضهما، وبرأس غير متحرك وأذرع مضمومة بشدة، فإن اليونانيين أطلقوا العنان للأذرع والسيقان من الجسم وأعطوا للجسم وضع الحركة، وبصفة عامة حركة واحدة في عدة اتجاهات. إن الاسترخاء والوضع الجالس والحملقة الهادئة هي أوضاع بسيطة مثل هذه والتي فيها اليونانيون- على سبيل المثال- قد استوعبوا آلهتهم- إنها أوضاع تعطي بالفعل مظهرا محددًا للشكل الإلهي المستقل، ومع هذا هي لا تدخل في أي علاقات وتعارضات أبعد، بل تظل منغلقة على الذات ولها كيانها في ذاتها. وإن الأوضاع لهذا النوع الأكثر تبسيطًا ينتمي أساسًا للنحت، وإن اليونانيين كانوا فوق الجميع مما لا ينضب لهم باع عن اختراع مثل هذه الأوضاع الساذجة وهنا أيضا يظهرون استبصارهم العظيم تمامًا من خلال ما لديهم من ضآلة وضع خاص فيظهرون اللطافة والاستقلالية لشخوصهم المثالية على نحو أكثر تميزا، من خلال عدم الضرر وعدم أهمية ما تم أو ترك بلا إتمام، وهذا الإستبصار يقرب على نحو أكبر لرؤيتنا السكينة والجمود المسالم المبارك للألهة الخالدة. وفي تلك الحالة فإن الوضع يدل على الطابع الخاص لرب من الرباب أو بطل ولكن بصفة عامة، بدون أن يضعوه في علاقة مع أرباب أخرى، يدل على نحو أقل في ارتباط معاد أو استياء معهم.

٢. والوضع يمتد أكثر نحو التحددية عندما يشير إلى

غاية بعينها، وتحقق هذا هو كامل في ذاته، أو عمل ما مرتبط بشيء آخر ويعبر عن المحتوى المستقل المتجذر داخل تلك الحالة المحددة للأمور. وحتى هنا لدينا تعبيرات فيها الهدوء والمباركة الحميدة للشخوص ليست في حالة كنتيجة وكحالة خاصة لهذه السكينة وفي مثل هذه الحيل المختزنة أيضًا فإن اليونانيين كانوا عباقرة وكان لديهم ثرار فني للغاية. وهذا هو جانب من سذاجة هذه المواقف حتى أن الفاعلية التي يحرزونها لا تبتدي ببساطة على أنها بداية فعل منه يصدر مزيد من التركيبات والتعقيدات؛ بل بالعكس فإن الموقف المحدد كلية يكون بشكل جلي واضح ويتجلى على نحو كامل ومنجز في هذا النشاط. وعلى هذا النحو- على سبيل المثال- نحن نفسر الموقف الخاص بيلميز أبوللو[1]: إنه واع بالنصر بعد أن نحر الثعبان بيثون بسهمه، وانطلق إلى الأمام في عظمة ملوكية. وهذا الموقف لا يعود له البساطة الكبرى للنحت اليوناني القديم الذي كشف هدوء الآلهة وبراءتهم من خلال أقل التعبيرات ذات الدلالة: وبدلا من هذا لدينا- على سبيل المثال- فينوس وهي تنهض من الحمام[2]، وهي واعية بقوتها وهي تنظر بهدوء للبعيد، وفونس والساتوروس[3] في مواقف تمثيلية وهي كمواقف ليس المقصود بها وليس هناك

١. أعيد تقديمه على سبيل المثال عند ج ريشتر مدخل إلى الفن اليونانى (لندن ١٩٥٩)، ص ١٤٦

٢. على وجه الاحتمال براكسيتلس أفروديت فى سنيدوس، طبعة برلين ١٩٢٧ ص ٣٩٤

٣. شخصية خرافية تجمع بين الأنسان والحيوان عند قدماء الأغريق ـــالمترجم

رغبة في أن تكون أي شيء يتجاوز على سبيل المثال الساتور الذي يمسك بباخوس الشاب بين يديه ويسلم الطفل مع إبتسامة وعذوبة لا متناهية من اللطافة[١]؛ وإله الحب في معظم أوجه النشاط هذه- كلها أمثلة على هذا النوع من الموقف.

ومن جهة أخرى، إذا وجدنا العمل يصبح أكثر عينية، على سبيل المثال موقف أكثر تعقيدًا وهو أقل ملائمة لعرض من النحت للآلهة اليونانيين، على الأقل كقوى مستقلة، لأنه في تلك الحالة فإن الكلية الخالصة للإله الفرد لا تستطيع أن تشع من خلال تفاصيل متراكمة لفعله الخاص إلى المدي نفسه. وعلى سبيل المثال تمثال المشترى لبيجال[٢] وقد أقيم عام ١٧٦٠ في سانس سوسى من جانب فريدريك الاعظم كهدية من لويس الخامس عشر، وقد تثبت على صندله المجنح. وهذا هو الانشغال الخالي من الضرر بالمرة. ومن جهة أخرى فإن تمثال المشترى لثور فالدسن[٣] والمشترى له وضع يكاد يكون مفرطا في التعقيد بالنسبة لعمل من أعمال النحت: على سبيل المثال بينما هو منطلق للعزف على مزماره، فإن المشترى يراقب مارسياس، وهو يتطلع إليه بمكر وهو يبحث عن فرصة

١. إن هيجل يشير أربع مرات إلي هذه الشخصية وهو موضوع محبب لدى القدماء. ومراجع هيجل المتأخرة تبين أنه كان يشير إلى شخصية في ميونخ. ورأس التمثال يرجع إلى القرن الثامن عشر أو أوائل القرن التاسع عشر وذلك نقلا عن تمثال فى الفاتيكان. وهيجل لم يكن يعرف هذا لكن ملاحظاته هنا وهناك تنطبق على التمثال الذي لدى الفاتيكان.

٢. الان في متحف اللوفر. ج. ب. بيجال ١٧١٤- ١٧٨٥

٣. ا. ب. ثور فالدسن، ١٧٦٨- ١٨٤٤ هذا التمثال من الرخام (١٨١٨) في متحف ثور فالسدن في كوبنهاجن والمشترى توءم أرجوس ثان يعزف علي مزماره، ولقد قتله وأن هيجل أو هوتو يزلطان هذا بقضة أيوللو ومارسيلاس.

ليقتله، بينما هو يستخرج الخنجر الذي سبق له أن أخفاه. وعلى العكس، ونحن لا يزال لدينا عملا فنيًا حديثًا آخر لرودلف شادو هو "الفتاة تربط صندلها"[1] وقد جرى التقاطه على نحو الإنشغال البسيط عينه بالنسبة لتمثال المشترى، ولكن هنا فإن عدم الضرر لا يشبه الاهتمام المرتبط به على نحو ما إن إلهًا يجري عرضه على نحو هذه البساطة. وعندما تربط فتاة صندلها، أو تغزل، فلا ينكشف شيء ولكن ما ينكشف بالضبط هو هذا الربط أو الغزل، وهذا في حد ذاته بلا معنى وليس بذي أهمية.

٣. والآن، ثالثًا، إن التضمين فيما سبق قوله هو أن الموقف الخاص على هذا النحو يمكن تناوله على أنه مجرد باعث خارجي بشكل أو بآخر لا يزودنا بشكل أكبر من مناسبة لمزيد من التعبيرات الأكثر وثاقة أو الأكثر تفكهًا به. وهناك العديد من القصائد الغنائية- على سبيل المثال- لها مثل هذا الوضع الذي يتأتى عَرَضًا. وإن الحالة الجزئية والشعور الجزئي هما وضع يمكن ان يعرف ويجري التقاطه على نحو شاعري، والذي في علاقة أيضًا بالظروف الخارجية والاحتفالات والانتصارات، إلخ، تحث على هذا أو ذاك التعبير الأكثر استيعابًا أو الأكثر صرامة وتشكيل المشاعر والأفكار. وبالمعنى الأعلى للكلمة؛ فإن أهازيج بندار- على سبيل المثال- هي على نحو (مقطوعات لها

١. ر. شادو: ١٧٨٦ - ١٨٢٢ وهذا التمثال من الرخام (١٨١٧) موجود في ميونخ.

مناسبتها). وإن جوته أيضا اتخذ مواقف عديدة غنائية من هذا النوع كمادة يشتغل عليها؛ وفي الحقيقة بالمعنى الأكثر إتساعا يمكننا حتى أن نصف مسرحيته (آلام فرتر) (١٧٧٤) على أنها مثال للشاعرية، وذلك لأن جوته من خلال فرتر قد حول إلى عمل فني تشوش وتقلبات القلب، وتحارب ما يعتمل في صدره؛ غلى نحو ما إن أي شاعر غنائي يرفع عبئا عن قلبه ويبعد عما يتأثر به في حياته الخاصة. ولهذا فإن ما هو في البداية ولا يرسخ بشدة إلا باطنيا ينطق ويصبح موضوعا خارجيا منه يكون الإنسان قد حرر نفسه، على نحو ما إن الدموع تجعل الأمور سهلة عندما يتبدى الأسى في الخارج. وجوته يقول بنفسه إنه بكتابته لمسرحية (آلام فرتر) فإنه كان قد تحرر من العبء والضغط الداخليين والذي قد خطط له. لكن الموقف الماثل هنا لا يمت إلى هذه المرحلة لأنها تتطور وتضم أعمق الأمور تعارضًا.

والآن في مثل هذه المواقف الغنائية قد توجد بالطبع حالة موضوعية من الأمور والنشاط على نحو واضح في العلاقة بالعالم الخارجي، ولكن، على هذا المنوال، فإن العقلية على هذا النحو، في حالتها الباطنية، يمكن أن تنسحب لذاتها من كل الارتباط الخارجي مهما يكن وتتخذ لها نقطة انطلاق من باطنية مراحلها ومشاعرها.

(جـ) التصادم

إن كل هذه المواقف التي نظرنا فيها حتى الآن هي- على نحو ما سبق لنا أن لمسناها- ليست أحداثا في ذاتها وليست بصفة عامة بواعث للعمل الحق. إن طابعها المحدد يظل بشكل أو بأخر حالات للأمور الفرضية الخالصة أو عملا هاما في ذاته فيه المحتوى الجوهري يجري التعبير عنه بشدة حتى إن طابعه المحدد ينكشف الآن كلهو خفي غير ضار[1] لا يمكن أخذه على محمل الجد. والجدية والهمية للموقف في طابعه الخاص يمكن أن يبدأ وحسب عندما يبرز تحدده إلى الصدارة كاختلاف جوهري وأنه في حالة معارضة للظهور كاختلاف جوهري وأنه في حالة تعارض مع شيء آخر، وهذا هو أساس التصادم.

وفي هذا المضمار فإن للتصادم أساس في الإثم والذي لا يستطيع أن يبقى على هذا النحو بل يجب تجاوزه؛ إنه تغاير لحالة الأمور التي كانت بالأحرى متناغمة والتي بذاتها يجب أن تتغير. ومع هذا فإن التصادم لا يزال على انه ليس (حدثا)؛ بل بالعكس، إنه لا يحتوي إلا بدايات حدث وفروضه المسبقة، ولهذا بكونه مجرد باعث على الفعل، فانه يحتفظ بطابع الموقف. ومع هذا، فإن التعارض، الذي ينكشف فيه التصادم، ربما يكون نتيجة حدث سابق.

١. إن هيجل يستخدم كلمة play هنا وفي مواضع أخرى وقد استمدها بصفة خاصة من شيلر. انظر "الرسائل الجمالية" له وخاصة "بما هو كامل فإن الإنسان يكون جادا وحسب ولكن بالجمال فإنه يلعب و"الآن يجب ألا يلعب إلا بالجمال، ويجب أن يلعب بالجمال وحده" ص ١٥٧ الملاحظة الثانية.

وعلى سبيل المثال فإن ثلاثيات التراجيديا اليونانية هي إستمرارات، بمعنى أنه من نهاية الدراما الأولى ينشا تصادم للدراما الثانية، والتي تتطلب حلها في الدراما الثالثة. والآن، لما كان التصادم على هذا النحو يتطلب حالا يتوقف على معركة الأضداد، فإن كل شيء حافل بالصدام هو فوق كل شيء مادة الفن الدرامي، وميزته هو عرض الجمال في أعظم تطوره اكتمالا وعمقا؛ بينما النحت- على سبيل المثال- لا يوجد على نحو ليعطي تشكيلا متكاملا لفعل ما يكشف القوى الروحية العظيمة في صراعها وتصالحها؛ وحتى في التصوير، بالرغم من مداه المتسع، لا يستطيع أن يطرح أمام أعيننا شيئا أكثر من ملمح واحد للفعل.

ولكن هذه المواقف الجادة تحمل معها صعوبة مثولها المسبق في طبيعتها. إنها تفوق على الانتهاكات وتبتعث الظروف التي لا يمكن أن تبقى صامدة، ولكن تقتضي علاجا بعملية التشكيل. غير أن جمال (المثال) يكمن بالضبط في الوحدة غير المشتتة للمثال، وفي السكينة، وفي الكمال في ذاته. وإن الصدام يسبب اضطراباً في هذا التناغم، ويضع (المثال)، الكامن في الوحدة، في تفكك وتعارض. لهذا فإنه بعرض مثل هذا الانتهاك يجري انتهاك مثل هذا (المثال)، ومهمة الفن يمكن أن تكون قائمة هنا وحسب، من جهة بمنع الجمال الحر من التلاشي في هذا الاختلاف، ومن جهة أخرى في جرد عرض (١) هذا التفكك وصراعه، والذي فيه، من خلال التصميم للصراع

فإن التناغم يبدو كنتيجة، وبهذا وحده يصبح ظاهرا للعيان في ما هويته الكاملة. ولكن بالنسبة لمسألة إلى أي مدى يمكن للتنافر أن يندفع، فلا يمكن للخصوصيات العامة أن تطرح، ففي هذه المسألة فإن كل فن جزئي خاص يتبع طابعه الخاص به وإن أفكارنا الباطنية- على سبيل المثال- يمكن أن تتحمل مزيدًا من التنافر عما يستطيع الحدس المباشر أن يتحمله. ولهذا فإن الشعر له مشروعيته أن يتقدم، في وصف المشاعر الباطنية، بشكل أقصى لحد التطرف الشديد لليأس، وفي وصف العالم الخارجي إلى القبح الواضح. ولكن في الفنون البصرية، في فن التصوير، وأكثر في فن النحت، فإن الشكل الخارجي يَنْصَبُّ كشيء راسخ و دائم بدون أن يتعرض لإبطاله وبدون أن يتلاشى ثانية وينفلت، مثل النغمات الموسيقية. وهنا قد نرتكب حماقة أن نلجا إلى القبح عندما لا يكون القبح قادرا على حل أي شيء. لهذا بالنسبة للفنون البصرية فليس كل شيء يمكن السماح به والذي يمكن السماح به على نحو كامل هو للشعر الدرامي، لأنه يجعل الشيء القبيح يتبدى للحظة ثم يتلاشى ثانية.

وبالفحص في أنواع الصدام على نحو أكثر تفصيلا يمكننا ألا نطرح عند هذه المرحلة مرة أخرى إلا أكثر الاعتبارات عمومية.

وفي هذا الصدد علينا أن نتعامل مع ثلاثة جوانب:

١. الصدامات التي تنشا من الظروف الفيزيائية أو

الطبيعية الخالصة طالما أنها هي شيء سلبي وشرير ومثير لإثارة الإضطراب؛

٢. المصادمات الروسية التي تقوم على أسس طبيعية والتي هي إيجابية متجذرة، فإنها لا تزال تحمل في ذاتها للروح إمكانية الاختلافات والتعارضات؛

٣. التفككات التي أساسها في الاختلافات الروحية والتي وحدها مخول لها أن تظهر على أنها التعارضات المهمة الحقيقية، لأنها تنطلق من الفعل الخالص للإنسان.

(أ) بالنسبة للصراعات من النوع الأول يمكن ان تُعَدَّ وحسب مجرد مناسبات للعمل، وذلك لأنه هنا نجد الطبيعة الخارجية وحدها مع أمراضها والشرور الأخرى وعجزها إزاء ما يخلق ظروفاً تسبب اضطراباً في التناغم الأصلي للحياة ومع اختلافات في النتائج. ومثل هذه المصادمات وهي بذاتها خالية من المتعة ولا تمنح مكانة في الفن إلا بمقتضى التفككات التي يمكن أن تتطور من سوء الحظ الطبيعي كنتائج لها. وهكذا، على سبيل المثال في مسرحية (السيستيس) ليوريبيديس، التي تهيء المادة على نحو كبير (السيسست)[1] لجلوك وأساسها مرض أدميتوس. والمرض على هذا النحو لا يشكل أي مادة للفن الأصيل، وهو لا يصبح هكذا، حتى عند يوريبيديس إلا بفضل الافراد الذين سوء الخط هذا بالنسبة لهم

١. س. و. خون كلوك، ١٧١٤- ١٧٨٧ هذه الأوبرا قدمت لأول مرة فى عام ١٧٦٧.

يفضي إلى تصادم أبعد. والمعجزة تعلن: أدمتيوس يجب أن يموت ما لم يجر إيجاد بديل يجري تكريس للعالم السفلي. وأليسيستيس يخضع لهذه التضحية ويفرح للموت لكي يحول الموت بعيدًا عن زوجها، والد أطفالها، أي الملك. وفي مسرحيته (فيلوكتيتس) نووكليس أيضًا، إنه شر جسماني وهو أساس التصادم. واليونانيون في رحلتهم إلى طروادة أنزلوا المريض للشاطيء عند لمنوس لأن قدمه مجروحة، نتيجة عضة ثعبان في شريتا. وهنا سوء الحظ المادي بالمثل يشكل وحسب أشد نقطة خارجية على الأقصى للارتباط والمناسبة لمزيد من التصادم. وذلك، بمقتضى المعجزة، فإن طروادة محتم ألا تسقط إلا عندما تكون سهام هيرقليطس في أيدي الذين يحاصرون المكان. وفيلكتيتوس يرفض أن يوقفهم لأن عليه أن يحتمل خطأ تركه مهجورا لمدة تسع سنوات حافلة بالكرب. ومثل هذا الرفض، مثل خطأ أن يحيق به الكرب الذي فيه، يمكن أن يصده بشتى أنواع الوسائل الأخرى، ولا يكمن الاهتمام الحقيقي. في المرض وآلامه الجسمانية، بل في الصراع الذي ينشأ من قرار فيلكيتوس ألا يتخلى عن السهام.

والوضع مماثل للطاعون في المعسكر اليوناني قبل طروادة، والذي بصرف النظر عن أنه جرى عرضه أيضًا كعقاب. وبصفة عامة؛ بعد كل شيء، فإن الأمر منوط بالشعر الملحمي وليس الدرامي أن يعرض للاضطرابات والعقبات من خلال سوء الحظ الطبيعي أو عاصفة، أو

تحطم سفينة أو القحط إلخ. ولكن بصفة عامة فإن الفن لا يفرض مثل هذا الشر على أنه حدث عارض محض، ولكن كعقبة كأداء وسوء حظ، وضرورة تفترض تمامًا هذ الشكل وليس شيئًا آخر. (ب) ولكن طالما أن القوة الخارجية للطبيعة على هذا النحو ليست هي الشيء الجوهري في الاهتمامات والتعارضات للمجال الروحي، لهذا، ثانية، عندما يبدو أنه مرتبط بالأمور الروحية، فإنه لا يبرز إلا على أنه خلفية بمقتضاها فإن التصادم الحق يفضي إلى صدع وتفكك. وفي هذا النوع تتأسس كل الصراعات في (التولد) الطبيعي. وهنا بصفة عامة يمكننا أن نميز ثلاث حالات بمزيد من التفاصيل:

أولاً، (حق) مرتبط بالطبيعة، وعلى سبيل المثال الوشيجة، حق الميراث، إلخ، والذي كما كان مرتبطًا تماما بالطبيعة، فإنه يسمح في التو بعدد من التخصصات الطبيعية بينما الحق، وهو المسألة المطروحة، هو شيء متفرد. وفي هذه المسألة فإن أهم مثال هو حق توارث العرش. فإذا كان هذا الحق سيصبح المناسبة التي يظهر فيها نوع الصدامات المطروحة هنا، إذن فإنه يجب ألا يجري تنظيمه وتأسيسه على نحو صريح الآن، وإلا فإن العداء في التو يصبح شيئًا من نوع مختلف تمامًا. وأنا أقصد أنه إذا لم يكن التوالي لم يتأسس بعد بمقتضى القوانين الوضعية وتنظيمها الصادق، إذن فلا يمكن أن يعد هذا خطأ مطلقا واحدًا ما إذا كان الأخ الأكبر أو الأخ الأصغر

أو أي قريب آخر للبيت الملكي أن يحكم. والآن لما كان الحكم هو شيء كيفي، و ليس شيئا كميا مثل النقود أو السلع والتي بطبيعتها يمكن على هذا أن يحدث التشاجر والتنازل يكونان ماثلان في التو في حالة التعاقب في الحكم والتي لم تنظم. وهكذا، على سبيل المثال، عندما يترك أوديب العرش بدون حاكم، فإن ولديه من طيبة يتواجهان على نحو متماثل من الحقوق والمطالب؛ وإن الأخوين يرتبان المسألة باتخاذ قاعدة وفق تعاقب السنوات بالتبادل، غير أن إتيوكليس يخرق الإتفاق وبولينسيس يعود إلى طيبة ليقاتل من أجل حقه[1] وإن عداوة الأخين على هذا النحو هي صدام ينشأ في كل حقبة من حقب الفن: والمسألة تبدأ بقابيل الذي ذبح هابيل. وكذلك في (الشاهنامة) وهي أقدم كتاب فارسي عن الأبطال وهو نقطة انطلاق كل أنواع المعارك تكون نزاعا من التعاقب لتولي الحكم على العرش. وإن فريدو قد قسم الأرض بين إخوته الثلاثة. وسالم تسلم أرض توران وجيم؛ وكان على إيراج أن يحكم أرض إيران. لكن كلا منهم ادعى بأن يطلب أرض الآخر ومن هنا كانت المنازعات والحروب بدون توقف. وفي العصور الوسطى المسيحية أيضًا فإن قصص المنازعات في الأسر لا حصر لها. وكلهم مثل هذه المنازعات تظهر في حد ذاتها على أنها عرضية؛ وذلك أنه ليس بالضرورة على نحو مطلق وهناك ظروف خاصة ودواع أرهف يجب إضافتها، وعلى سبيل المثال مولد أبناء أوديب أو أيضًا في

١. انظر ملاحظات فريزر فى كتابه (الغصن الذهبي).

لابروت فون مسينا جاءت محاولة (في نهاية الفصل الرابع) لتعرف نزاع الإخوة إلى القدر. ففي مسرحية (ماكبث) لشيكسبير فإن الأساس هو صدام مماثل. وإن ودنكان هو الملك، وماكبث هو الأقدم التالي من أقربائه ومن ثم فهو على نحو دقيق الوريث للعرش حتى في أفضليته على أولاد دنكان. ومن ثم فإن الدافع الأول لجريمة ماكبث هو العمل الخطأ الذي ارتكبه في حقه الملك عندما حدد أن خليفته سيكون ابنه. وهذا التبرير لماكبث، المستمد من (يوميات) هو نشيد قد حذفه شيكسبير بالمرة، لأن هدفه الوحيد كان أن يستخرج هول انفعال ماكبث، لكي ينحني للملك جيمز الذي كان ولابد مهتما بأن يرى ماكبث وهو يقدم على أنه مجرم! وهكذا حسب معالجة شيكسبير للموضوع، فإنه لا يوجد أي سبب لماذا لم يقتل ماكبث أبناء دنكان أيضًا، ولكن دعوني أسترسل وأقول لماذا لم يفكر فيهم النبلاء. لكن الصدام كله الذي بمقتضاه تحول (ماكبث) هو من ذي قبل خارج الموقف- المسرح والذي هو موضوعنا هنا.

ثانيًا، الآن، فإن الانقلاب داخل هذا المجال قائم على هذا، هو اختلافات الميلاد والتي فيها ينطوي خطأ ما ينطرح بحكم العادة أو قانون القوة دون ان قيود، وهي لهذا أفضت إلى ظهور الصدامات. إن العبودية وإقطاع الأرض والطائفة الخاصة ووضع اليهود في العديد من الاقاليم، وعلى نحو مؤكد، حتى التعارض بين مولد النبلاء وعامة الناس

يجب أن ينطرحوا في هذه المجموعة. وهنا يكمن الصراع في حقيقة أنه بينما الرجل له حقوقه و علاقاته ورغباته وأهدافه و متطلباته التي تمت إليه بحكم طبيعته كرجل، فإن هذه الأمور تنبعث كقوة طبيعية تعوقهم او تعرضهم للخطر. وعلى هذا النوع من الصدام يجب أن نقول الأمر التالي:

إن الاختلافات بين الطبقات وبين الحكام وبين المحكومين إلخ، هي بلا شك جوهرية ومعقولة، ذلك أن لها أساسها في أمور الحياة الضرورية للدولة، وهي تتدعم في كل الأنحاء بالنوع الخاص من الإنشغال، تحول العقل، التنظيم، وكل التطور الروحي. ولكنه يكون شيئًا آخر إذا كانت هذه الاختلافات بالنسبة للأفراد إنما تتحدد (بالميلاد) حتى أن الفرد هو منذ البداية يتدنى، ليس من جراء فعله، بل من جراء مصادقة الطبيعة، لطبقة ما أو لطائفة ما دون ما تغيير.

وفي هذه الحالة فإن هذه الاختلافات تبرهن على أنها طبيعية على نحو خالص ومع هذا يجري استثمارها من خلال اقتدار محدد فائق. وكيف لهذا الرسوخ والقوة قد ظهرا هو أمر لا يهم في الوقت الراهن. فالامة يمكن أن تكون في الأصل (واحدة)، وإن الاختلاف الطبيعي بين الناس الأحرار والعبيد- على سبيل المثال- لا يكون قد تطور إلا فيما بعد، أو أن اختلاف الطوائف والطبقات والامتياز إلخ، قد تكون قد نشأت من اختلافات الْمِلَّة والجنس، على نحو ما ورد في العلاقة بنظام الطوائف في

الهند. وبالنسبة لنا هنا فإن هذا لا يترتب عليه شيء؛ إن النقطة الرئيسية لا تكمن إلا في حقيقة إنه في مثل علاقات الحياة هذه وتنظيم الوجود الكلي للإنسان مفترض لأنها تستمد منشأها من الطبيعة والميلاد. وبطبيعة الحال، في طبيعة الحالة، فإن إختلاف الطبقة يجد أن يعبر على أنه مبرر، ولكن الفرد في الوقت نفسه لا يجب أن يشلح من حقه في أن يرتبط انطلاقًا من غريزته الحرة بهذه الطبقة أو تلك. وإن الإستعداد الطبيعي والألمعية والمهارة والتربية هي وحدها التي عليها أن تُفضي إلى قرار في هذه المسألة وأن يقررها. ولكن إذا كان حق الاختيار قد ألغي منذ البداية الخالصة بمقتضى الميلاد، وعلى هذا إذا ما جرى جعل الإنسان يعتمد على الطبيعة والصدفة فيها، إذن فإنه في نقص الحرية هذا قد ينشأ صراع بين (أ) المكانة التي ينالها الإنسان بحكم الميلاد و(ب) المعيار المختلف لتربيته الروحية ومطالبها العادلة. وهذا تصادم حافل بالكآبه وسوء الحظ، لأنه يستند بالكلية على خطا مما يترتب عليه أن الفن الحر الحقيقي لا يجب أن يحترمه. وفي موقفنا المعاصر، فإن الفروق الطبقية، جماعة صغيرة ستوقفه، ليست مقيدة بالميلاد. والاستثناء الوحيد هو الأسرة الحاكمة وطبقة النبلاء، وذلك لداوع عليا متجذرة في الطبقة الجوهرية للدولة نفسها. وبعيدا عن هذا فإن الميلاد لا يجعل هناك أي اختلاف جوهري في العلاقة بالطبقة التي بالنسبة لها يستطيع الفرد أو يرغب في ولوجها. ولكن على هذا الحال بعد كل شيء فإننا نربط في التو بالمطلب لهمزة الحرية

الكاملة مطلبا أبعد هو أن الفرد، في التربية، في المعرفة، في المهارة وفي الوضع يساوي نفسه مع الطبقة التي يتوق إليها. ولكن إذا كان المولد يضع عقبة كاداء على المطالب التي يستطيع إنسان ما – دون هذا القيد أن يحققها بقوته وفعاليته الروحيتين إذن فإن هذا يعد بالنسبة لنا ليس وحسب على أنه سوء حظ بل من الناحية الجوهرية على أنه خطأ يكابر منه. وإن حائطًا غير عادل طبيعيا على نحو خالص قد رفعته فوقه روحه وألمعيته وشعوره وتربيته الداخلية والخارجية واهتمامه بما كان قادرًا على الحصول عليه، وإن شيئًا ما طبيعيا يتعزز بالهوى، والحب في هذا المجال التشريعي يفترض مسبقًا أن يقيم حواجز كاداء لا يمكن تخطيها إلى الحرية المبررة الفطرية والخاصة بالروح.

والآن، في التقدير الأكثر تفصيلا لمثل هذا التصادم فإن النقاط الجوهرية هي الآتي:

أولاً. إن الفرد بصفاته الروحية يجب عليها من ذي قبل أن تتخطى بالفعل الحاجز الطبيعي وقوتها والتي تستهدف رغباته وأهدافه تجاوزها وتخطيها، أو بالأحرى فإن مطلبه يكون مرة أخرى مجرد غباء. فعلى سبيل المثال إذا كان هناك إنسان محظوظ قاصر على تربية محظوظة ومهارة محظوظة ويقع في حب أميرة أو سيدة من الطبقة العليا، أو تقع هي في حبه، فإن مثل هذا الشأن من الحب هو وحسب حافل بالعبث والسخف، حتى لو كان عرض هذه العاطفة تحتوي كل عمق وامتلاء الاهتمام بالقلب

المتوهج. ففي هذه الحالة فليس اختلاف المولد الذي يفصل حقًا الآخر، بل المدى الكلي للمصالح العليا والتربية الأوسع والهدف في الحياة وأحوال وحالات الشعور التي تفصل المحظوظ عن امرأة لها مكانتها العليا في الطبقة والوسيلة والوضع الاجتماعي. فإذا كان الحب هو النقطة (الوحيدة) للوحدة، ولا يجذب هذا الحب إليه المجال المتبقي لما يجب على الإنسان أن يعايش بمقتضى تربيته الروحية وظروف طبقته، فإنه يظل فارغًا وتجريديا، ولا يمس سوى الجانب الحسي من الحياة. ولكي يكون الأمر ممتلئًا وكليًا، عليه أن يرتبط بكلية بقية العقل، يرتبط بالنبالة الكاملة للوضع والاهتمامات أو المصالح.

والحالة (الثانية)، في هذا السياق، تتألف فيما يلي: إن ذلك الاعتماد على المضمون هو أمر مفروض كعقبة كاداء شرعا على الروح الحر المتوارث وأهدافه المبررة. وهذا التصادم أيضًا فيه شيء غير جمالي في ذاته والذي يتناقض مع (مفهوم المثال)، مهما يكن له وضع شعبي محبوب ومهما يكن الفن مهنيًا لأن تكون له فكرة للاستفادة منه. فإذا كان الأمر هكذا فإن اختلافات الميلاد فسوف يترتب على هذا خطأ من جانب القوانين الوضعية ومصداقيتها، وعلى سبيل المثال: الميلاد كمنبوذ، كيهودي، إلخ، وبشكل ما رؤية صحيحة كاملة إذا كان إنسان هو في حرية وجوده الباطني، وهو يتمرد ضد مثل هذه العقبة، ليعتبر هذه القوانين قابلة للحل ويعرف أنه هو نفسه متحرر منها. وإن محاربتها تبدو

لهذا مبررة على نحو مطلق. والآن في إطار قوة الظروف القائمة، فإن العقبات تصبح عقبات كاداء لا يمكن التخلص منها وتتدعم لتكون ضرورة راسخة، وهذا يشكل وحسب موقفًا حافلا بسوء الحظ وتزييفا متجذرا زائفا. وذلك أن الرجل العاقل يجب أن ينحني للضرورة، عندما لا تتوفر له الوسائل لقهرها، أي عليه ألا يتصرف ضدها، بل يجب أن يتحمل حتميتها بهدوء وبصبر؛ وبالنسبة للمصلحة والحاجة اللتين تهتمان بمثل هذه العقبة عليه أن يضحي، وعلى هذا بالنسبة لهذه العقبة الكأداء التي عليه أن يتحملها بالشجاعة القائمة للسالبية والتحمل. وعندما لا تكون المعركة متاحة، فإن الإنسان العاقل عليه أن يتحملها حتى يستطيع على الأقل أن ينسحب إلى استقلال (شكلي) للحرية الذاتية. وفي هذه الحالة فإن قوة الخطا لا تكون لها قوة عليه، بينما وهو في التو إنما يمارس تبعيته المطلقة إذا ما عارضها. ومع هذا فلا هذا التجريد للإستقلالية الصورية ولا هذا التلهف المفعم بالانتصار لا يكون جميلاً حقًا.

وهناك حالة (ثالثة) ترتبط ارتباطًا مباشرًا بالحالة الثانية، هي بالمثل بعيدة كل البعد عن (المثال) الأصيل. وهي تنطوي على هذا: إن الأفراد الذين أفضى مولدهم إلى إعطائهم إمتيازا حقيقيًا وطيدًا بمقتضى تنظيمات دينية أو قوانين وضعية، أو ظروف اجتماعية، فإنهم يتمسكون بميزتها ويرغبون في الإصرار عليها. ففي هذه الحالة يكون الاستقلال قائمًا بمقتضى حقيقة ما هو قانون خارجي

ووضعي، ولكن، حيث أن التمسك بما هو موروث على نحو غير عادل وغير عقلاني فإن الاستقلالية هي استقلالية مزيفة وشكلية تمامًا، وإن (مفهوم المثالي) يكون قد تلاشى وبطبيعة الحال يمكن للمرء أن يفترض أن (المثال) قد جرى الاحتفاظ به، على أساس أن الحياة الذاتية نفسها تتمشى مع الكلي والشرعي، وتظل في وحدة تامة معها؛ ومع هذا، ففي هذه الحالة، من جهة فإن الكلي ليست له قوة ويمكن في (هذا الفرد) على نحو المتطلبات البطولية (للمثال)، ولكن في السلطة العامة للقوانين الوضعية وإدارتها؛ ومن جهة أخرى فإن المطالب الفردية هي مجرد مطالب خاطئة، ومن ثم فإنه تنقصه الصلابة والتي- كما رأيناها- بالمثل هي ضمن (مفهوم المثال). إن اهتمام الفرد المثالي يجب أن يكون صادقًا ومبررًا على نحو متجذر. وما يتضح هنا- على سبيل المثال- هو الهيمنة الشرعية على العبيد والأقنان، الحق في استلاب الحرية من الأجانب، أو التضحية بهم للآلهة، وما إلى ذلك.

حقًا إن مثل هذا الحق يمكن للأفراد أن يقتفوا أثره ببراءة، اعتقادًا منهم أنهم يدافعون عن الحق الصادق، كما في الهند، على سبيل المثال، فإن أفراد الطائفة الخاصة العليا لهم فرصة للحصول على مزاياهم، أو كما أمر الطاويون أصحاب الطريق أو الاتجاه أمروا بالتضحية بأورست[1] أو كما في روسيا فإن السادة يحكمون عبيدهم؛ وفي الحقيقة إن هؤلاء الذين في السلطة قد يرغبون في أن يؤكدوا حقوقهم

١. يوربيدس: افيجينها فى توريس.

من ذلك النوع على نحو صحيح وقانوني انطلاقًا من اهتمامهم بها. ولكن في تلك الحالة فإن حقهم ليس إلا الحق غير العادل في النزعة الهمجية، وهم أنفسهم يبدون- على الاقل في أعيننا- مثل البرابرة الهمج، الذين يصممون وينفذون ما يعد جورا مطلقا. والمشروعية التي يعتمد عليها المرء يجب احترامها وتبريرها بالنسبة لعصره وروحه ومستوى الحضارة، ولكن بالنسبة لنا يبدو الأمر على انه جرى وحسب بدون مصداقية أو قوة. والآن إذا أراد الفرد المميز شرعًا أن يستخدم حقه وحسب من أجل غاياته الخاصة، من خلال إنفعاله الخاص ومقاصده الحافلة بالأنانية، فإنه لا يكون أمامنا وحسب مجرد الهمجية، بل شخصية سيئة تدخل في المساومات.

ومن خلال مثل هذه المنازعات بذلت محاولات في الغالب لاستثارة الشفقة، بل حتى الخوف بالمثل، بمقتضى قانون أرسطو[1] الذي طرح المسألة على أن الخوف والشفقة هما هدف التراجيديا؛ ونحن لا نعيش حالة الخوف ولا الرعب في وجود قوة لها مثل هذه الحقوق الصادرة من نزعة همجية وسوء حظ الزمن والشفقة حتى أننا نشعر بالتغيرات في التو من خلال الامتعاض والسخط.

والمسألة الصادمة الوحيدة لمثل هذا الصراع ممكنة لهذا وحسب في حقيقة أن هذه الحقوق الزائفة لم تتأكد نهائيا، ومثال على هذا عندما لم يتم التضحية بافيجينيا أو أورست

١. أن ما يقوله هو هو "حاد في ذاته مع أحداث تبعث على الشفقة والخوف، وحيث يتحقق التطهير لمثل هذه الانفعالات" كتاب من الشعر ص ٢٣ وما بعدها.

في (أوليس) بين سكان (توري)[1].

والآن أخيراً، هناك عنصر أخير في المصادمات التي تستمد أساسها من الظروف الطبيعية هو الانفعال الذاتي الذي يقوم على أسس طبيعية للشخصية والمزاج. وخير مثال على هذا هو غيرة عطيل. إن الطموح والهوى (والحب أيضا في الحقيقة إلى حد ما) هما مثلان على هذا النوع نفسه.

لكن هذه الانفعالات إنما تفضي إلى تصادمات لما هو جوهري وحسب طالما أنها هي أفراد تحريضيون تهيمن عليهم قوة إستثنائية لمثل هذا الشعور لينقلب ضد ما هو من الناحية الخلقية أخلاقي ومبرر بشكل مطلق في الحياة الإنسانية، والذي بالتالي يقع في صراع من النوع الأعمق.

وهذا يفضي إلى نوع رئيسي (ثالث) من النزاع، ألا وهو الذي يتلقى أساس الحق من القوى الروحية وتنوعها، طالما أن هذا التعارض مطلوب من جانب عمل الإنسان ونفسه.

ولقد لاحظنا من قبل بالنسبة للعلاقة بالمصادمات الطبيعية الخالصة أنها لا تشكل سوى نقطة الارتباط للتعارضات التالية. والأمر نفسه بشكل أو بآخر هو حقيقي بالنسبة للصراعات في المقولة الثانية أيضًا والتي تناولتها في التو. في الأعمال الفنية ذات الأهمية الأكثر فلا نجد أيا من هذه الوقفات عند النزعة القحطانية يجري طرحها؛ وهذه

١. في مسرحيتين ليوريبيدس عن إيفيجينيا.

الأعمال الفنية تطرح مثل هذه الاضطرابات والتعارضات وحسب على أنها مناسبة يجري فيها عرض- قوي الحياة الروحية المطلقة في الاختلاف بين الشيء وغيره ونضالها مع بعضها البعض. غير أنَّ العالم الروحي لا يستطيع أن يكون فعالا إلا بالروح، ومن ثم فإن الاختلافات الروحية يجب أيضًا أن تكتسب وقائعيتها من خلال فعل الإنسان لكي تتمكن من أن تتأتَّى على الساحة في شكلها المناسب.

وهكذا، لدنيا من جهة، صعوبة، عقبة كأداء، تعويق تنجم من جراء فعل بشري فعلي؛ ومن جهة أخرى فإن هناك القوى المتعلقة بالمصالح المبررة بشكل مطلق والقوى المطلقة. وكلا هذه الخصائص وحسب إذا ما تناولتهما معا هما أساس عمق هذا النوع الأخير من الصدام.

والحالات الرئيسية التي يمكن أن تحدث في هذا المجال يمكن تميزها على النحو التالي:

وبينما نحن الآن قد شرعنا وحسب في ترك ساحة هذه الصراعات والتي أساسها في الطبيعة، والحالة الأولى لهذا النوع الجديد لا يزال في ارتباط بالأنواع السابقة. ولكن إذا كان الفعل الإنساني هو ساحة الصدام، إذن فإن النتيجة الطبيعية هي الناجمة من الإنسان، وإلا من الإنسان باعتباره روحًا وهذا وارد في حقيقة أن الإنسان في حالة الجهل وعدم القصد قد ارتكب شيئًا يثبت فيما بعد في عينيه أنه ناجم من القوى الخلاقة التي من الناحية الجوهرية يجب احترامها. وإن الوعي بفعله الذي يكتسبه

فيما بعد، ثم يدفعه حينذاك للأمام، من خلال هذا الإثم اللاشعوري السابق إلى أن يتناقض مع نفسه، بمجرد أن يأخذ الإثم على عاتقه على أنه المتسبب فيه. وإن التطاحن بين وعيه وحدته في فعله والوعي البعدي عما كان عليه الوعي حقًا إنما يشكل هنا أساس الصراع. ويمكن أن يعد أوديب وأجاكس هنا على أنهما مثالان بالنسبة لنا. إن فعل أوديب إلى المدى الذي بعدت فيه إرادته ومعرفته، يتألف من حقيقة أنه نحر غريبا في شجار؛ لكن هذا كان ما هو مجهول وهذا هو الفعل الحقيقي والجوهري، ألا وهو قتل أبيه. وأجاكس- بالعكس- في لحظة جنون ذبح قطيع اليونانيين، وقد اعتقد أنهم الأمراء اليونانيون. إذن مع الوعي الذي استيقظ عندما اعتبر ما قد حدث، تولاه الخجل من فعله، وهذا ترتب عليه الصدام. وعلى هذا النحو فإن ما ارتكبه الإنسان دون قصد يجب أن يكون شيئًا هو من الناحية الجوهرية وبمقتضى دواعيه يكون عليه أن يمجده ويعتبره مقدسا. فإذن- من جهة أخرى- فإن هذا الإجلال أو هذا التبجيل هو مجرد رأي وخرافة مزيفة، إذن بالنسبة لنا على الأقل فإن مثل هذا الصدام يمكن ألا يكون له أي اهتمام أعمق.

والآن، في نوع الصراع الذي نهتم به في الوقت الراهن فإن التعدي الروحي للقوى الروحية سيبرز من خلال فعل الإنسان، ثم، (ثانيًا) فإن الصدام الملائم لهذا المجال قائم في الإثم والذي هو معروف والذي يصدر من الموافقة

والقصد الواردين. ونقطة الإنطلاق يمكن أن تكون هنا في الآخر الانفعال، العنف، الحمق، إلخ. وحرب طروادة- على سبيل المثال- بدايتها اختطاف هلين؛ وبعد هذا شرع أجاممنون في التضحية بافيجينيا (ابنته) ومن ثم ارتكب إثما ضد أمها (كليتمنسترا زوجته) لأنه يقتل أعز ثمار رحمها؛ ولهذا فإن كليتمنسترا تذبح زوجها؛ وأورست، لأنها قتلت أباه، الملك، انتقم بموت أمه. وبالمثل في مسرحية (هاملت) فإنه قد حدثت خيانة وأرسل إلى قبره، وأم هاملت أخمدت رماد الميت بالزواج العاجل للغاية من القاتل.

وحتى في حالة هذه المصادمات فإن النقطة الرئيسية لا تزال هي أن ما يجري القتال ضده هو على نحو مطلق أخلاقي، مقدس، أصيل ابتعثه الإنسان ضد نفسه بفعلته. ولو كان هذا ليس كذلك، إذن بالنسبة لنا، حيث أن لدينا وعيًا بالأخلاقي الأصيل والمقدس، فإن مثل هذا النزاع هو بدون قيمة وبدون جوهر كما على سبيل المثال في الحقبة الشهيرة الأسرية في (المهابهاراتا)، نالا وداميانتي. إن الملك نالا قد تزوج داميانتي ابنة الأمير الذي لديه ميزة إختيارها من ذاتها من بين الخطاب. والمريدون لها يحلقون كما الحال في الهواء. ونالا وحدة يقف على الأرض وكان لدى داميانتي ذوق رفيع لإختياره. وهكذا بناء على هذا فإن الجان تملكهم الغضب وظلوا يراقبون الملك نالا. وداميانتي. والملك نالا قد تزوج داميانتي، ابنة الأمير التي كانت لها ميزة الاختيار من نفسها بين خطابها. والخطاب

الآخرون كانوا يحومون كما لو كانوا من الجن في الهواء. ونالا وحده كلن يقف على الأرض، وإن داميانتي كان لها ذوق جميل لاختياره. والآن في هذا الصدد فإن الجان كانوا غاضبين وظلوا يراقبون الملك. ولكن لعدة سنوات بعد هذا لم يجدوا شيئًا ضده، لأنه لم يكن مذنبًا بارتكابه أي مخالفة. ولكن في النهاية نالوا القوة عليه لأنه ارتكب جريمة كبرى بصنع الماء وصبه على الأرض ومن ثم لم يتأثر بالتلوث من البول. وبمقتضى الأفكار الهندية فإن هذا يعد مخالفة كبرى خطيرة فلا مهرب إذن من توقيع العقاب. وبعد ذلك استحوذ عليه الجان في قبضتهم، وواحد من الجان بث فيه الرغبة في اللعب؛ وهنك جن آخر استثار أخاه ليكون خصمه؛ ولابد أن (نالا) أخيرا، وقد فقد عرشه، تجول وهو غير مسلح مع دامايانتي في حالة بائسة. وعلى المدى الطويل عليه أن يتحمل حتى الانفصال عنها، حتى النهاية، بعد عدة مغامرات، ارتفع مرة أخرى إلى خطة الحس السابق. والصراع الحقيقي- الذي تدور حوله المسألة برمتها- هو بالنسبة للهنود القدماء ليس إلا استنساخا جوهريا لشيء مقدس للغاية. ومن منظورنا إنه ليس إلا شيئا حافلا بالعبث[1].

ولكن، ثالثًا، لا يجب أن يكون الإثم مباشرة، أي أنه

١. ربما كان اعتماد هيجل بالنسبة لهذه النقطة على كتاب لهجيولت صدر في برلين عام ١٨٢٦ وقد عرضة عام ١٨٢٧ غير أن العرض قد أوضح بجلاء شديد مدى إمعان هيجل في دراسة الدين الهندى مع اقتباسات عديدة من أعمال أخرى ومن ضمنها ترجمات بالألمانية والانجليزية والفرنسية وهذا مما لا يستطيع المرء أن يتأكد منه وعلى أي حال فإنه لم يلتقط الصفة على نحو صحيح.

ليس ضروريا لهذا الفعل على هذا النحو، ولقد جرى تناوله في ذاته ليكون مثمرا من أجل الصدام؛ وهو لا يصبح على هذا النحو إلا للاقارب المعروفين و الظروف التي فيها يتم المرء والذي يعمل ضده و يتناقض معه. وإن روميو وجولييت-على سبيل المثال- يحب كل منهما الآخر، وفي الحب على هذا النحو لا يكون إلا للأقارب المعروفين والظروف التي فيها يتم الأمر والذي يعمل ضده ويتناقض معه. وإن روميو وجولييت- على سبيل المثال- يحب كل منهما الآخر، وفي الحب على هذا النحو لا يوجد أي إثم متجذر؛ لكنهما يعرفان أن أسرتيهما تعيشان في كراهية وعداء كل منهما إزاء الأخرى، حتى أن الوالدين لن يرضيا لزواجهما، ولقد دخلا في صدام من جراء تلك الخلفية المفترضة للتطاحن.

وبالنسبة للوضع الخاص، الذي يتعارض مع الحالة العامة للعالم، فإن هذه الملاحظات الأكثر عمومية.يمكن أن تكون كافية. فإذا أحب المرء أن ينقب في كل جوانبها وخلالها، ودقائقها والتمعن في كل نوع ممكن للموقف إذن فإن هذا الفصل وحده سيهيء فرصة للمناقسشات البيزنطية التي لا تنتهي. ذلك أن إختراع المواقف المختلفة حافل بثروة لا تنتهي من الأمكانات، وحينئذ فإن السؤال الجوهري هو دائما انطباقه على فن بعينه، الاعتماد على الجنس والانواع. وبالنسبة لقصص الجنّيّات- على سبيل المثال- فإنه مسموح بها ويمكن أن يكون محرما لوضع آخر من المعالجة

والعرض. ولكن بصفة عامة فإن ابتداع الموقف هو بعد كل شيء نقطة هامة تطرح بصفة عامة صعوبة كبرى إزاء الفنانين. وبصفة خاصة نحن نسمع اليوم الشكوى المتكررة عن صعوبة إيجاد المادة الحقة التي منها تستخرج المواقف والظروف. وفي هذا الصدد، للوهلة الأولى قد يبدو ملائما كرامة الشاعر أن يفضل أن يكون أصلا وأن يبتدع المواقف من نفسه ومع هذا فإن هذا النوع من الأصالة ليس مسألة جوهرية. ذلك أن الموقف لا يشكل في ذاته ما هو روحي، أو الشكل الفني الملائم؛ إنه لا يؤثر وحسب إلا في المادة الخام التي فيها وعليها ينكشف ويعرض الشخص والمناخ الملائم. وإن تطوير نقطة الإنطلاق الخارجية هذه إلى أحداث وشخوص هو بهذا وحده النشاط المبتكر الفني الأصيل. لهذا لا نستطيع أن نشكر الشاعر على الإطلاق على كونه شكّل هذا الجانب غير الشاعري الفطري من ذاته؛ إنه يجب أن يظل مخولا له أن يبدع دائما الجديد مما هو موجود من ذي قبل، من التاريخ، سرد المآثر من التاريخ، الأساطير، التواريخ، وفي الحقيقة حتى من الأمور المادية والمواقف التي سبق أن تطورت فنيا؛ كما في فن التصوير، فإن العنصر الخارجي في الموقف يجري جلبه من الأساطير المتعلقة بالقديسين وكثيرا ما يتكرر هذا على نحو مماثل. و في مثل هذا العرض فإن الإنتاج الفني الحقيقي يقبع في أغوار أعمق من مجرد إبتداع المواقف الخاصة.

والأمر نفسه يصدق أيضًا على ثراء الظروف والتعقيدات

التي قد مثلت لنا. وفي هذا الصدد فإن الفن الحديث قد جرى الثناء عليه بما فيه الكفاية على أساس أنه بمقارنته بالقديم يظهر تخيلا أكثر إثمارا على نحو لا متناه، وفي الحقيقة في فن العصور الوسطى أيضًا والعالم الحديث يوجد التنوع والتباين على نحو فائق للمواقف والأحداث والوقائع والحقائق. ولكن بهذه الوفرة الخارجية لا يتحقق شيء. فبالرغم من هذا، ليس لدينا إلا دراما رائعة وقصائد ملحمية ولكن بقدر قليل. ذلك أن الشيء المهم ليس التقدم والتراجع الخارجيين للأحداث، كما لو كانت هذه باعتبارها أحداثًا وأمورًا تاريخية تستهلك مادة العمل الفني، ولكن التشكيل الخلقي والروحي والحركات الكبرى للإطار الفني والشخصية هو ما ينكشف ويزيح النقاب خلال صيرورة هذا التشكيل.

فإذا ما ألقينا الآن نظرة على هذه النقطة والتي فيها يجب أن ننطلق إلى ما هو أبعد، فإننا نرى- من جهة- أن الظروف والأمور والعلاقات الخارجية والباطنية الخاصة لا تشكل موقفا لا من خلال القلب والإنفعال، حيث نراها وتمسك بها في ذاتها. ومن جهة أخرى، كما نرى، فإن الموقف في طابعه الخاص يتنامى إلى اعتراضات وعقبات وتعقيدات و(آثام)، حتى أن القلب الذي يتأثر بالظروف يشعر في ذاته في الحقيقة بأنه يرد بالضرورة ضد ما يجعله مضطربا وضد ما هو عاجز ضد أهدافه وإنفاعلاته. وفي هذا السياق فإن العمل الملائم لا يبدأ إلا عندما تكون

المعارضة الواردة في الموقف تظهر على الساحة. ولكن لما كان العمل المتصادم (يضفي طابعا آثما)، ففي هذا اختلاف قد ينشأ ضد ذاته القوة القائمة ضده والتي كانت قد إنطلقت، ولهذا، بالعمل، فإن رد الفعل يقترن فيه على نحو مباشر. وعند هذه النقطة وحدها فإن (المثال) يلج في التحددية والحركة الكاملتين. وذلك أنه ينتصب الآن في المعركة المحتدمة بين الواحد والآخر اهتمامان، يتباعدان عن تناغمها، وهما في تناقضهما المتبادل يطلبان بالضرورة حلا لنزاعهما. والآن فإن هذه الحركة، إذا أخذناها في مجملها، لا تعود تنتمي لمجال الموقف وصراعاته، بل يفضي إلى ما قد وصفناه من قبل على (الحدث الملائم).

٣. الحدث

في سلسلة المراحل التي تتبعناها حتى الآن، فإن الحدث هو (الثالث)، الذي يعقب الحالة العامة للعالم على أنها (الأولى) والموقف الخاص على انه الحالة (الثانية).

لقد وجدنا من ذي قبل أن الحدث في علاقته مع الخارجية بالموقف أو الوضع يفترض الظروف التي تفضي إلى المصادمات، والتي تفضي إلى الحدث ورد الفعل. والآن في ضوء هذه الفروض المسبقة لا نستطيع أن نستقر باطمئنان على أين يجب أن تكون للحدث بدايته وذلك من وجهة نظر واحدة كبداية. ويمكن أن يبدو من وجهة نظر أخرى أن هذا هو نتيجة تعقيدات سابقة إنما

تفيد على هذا النحو على أنها البداية الحقة. ومع هذا فإن هذه الأمور - مرة أخرى- هي وحسب من تأثير صدامات سابقة وهكذا دواليك. وعلى سبيل المثال، في (منزل أجاممنون) فإن أفيجينا في (توري)[1] تترحم على الذنب وسوء حظ وسوء حظ هذا المنزل. هنا فإن البداية يمكن أخذها على انها إنقاذ أفيجينا عن طريق ديانا التي أحضرتها إلى (توري)؛ ولكن هذا الظرف ليس إلا نتيجة أحداث في موضع آخر، ألا وهو التضحية في (أوليس)، وهذا - مرة أخرى - مشروط بإثم عانا منه مينلاوس، دواليك، وهكذا دواليك إلى أن نتأتى البيضة الشهيرة لليدا. وكذلك أيضًا المادة التي جرى تناولها في مسرحية (إيفيجينيا في توريس) فهى تحتوي مرة أخرى كافتراض مقتل أجاممنون والسلسلة الكلية للجرائم في (منزل تاتالوس). والشيء نفسه يحدث في قصة (منزل ثيبان)[2]. والآن، إذا ما أريد لحدث فيه كل هذه السلاسل من الفروض المسبقة يجب عرضه، فيمكن أن نفترض أن الشعر وحده هو القادر على القيام بهذه المهمة. ومع هذا فإنه بمقتضى القول[3]، إن الانطلاق من خلال كل هذه المنازعات التي على هذه الشاكلة أصبحت- بشكل ما- مقلقة؛ ولكنها أصبحت مسألة نثر، بدل تعقيدات الشعر؛ ولقد كان هناك

١. أي في (كريميا)؛ يورديبيديس مرة أخرى
٢. في أوليس فإن اليونانين صحوا لابوللو قبل أن يحط على طروادة. وزيوس قد أحب ليدا وهو على شكل بجعة. وأحد أطفالة كان هيلين. وتنتالوس هو أحد الأسلاف البعيدين لأجاممنون. ومنزل ثيبان هو منزل أوديب وأنتيجون.
٣. أ. ن. ك. ف. فاندر في كتاب له بدأ تاريخه بأدم ولكن هيجل يقتبس من هوراس (فن الشعر)، الجزء الثاني ص ١٤٧-١٤٨ حيث يتحدث هوراس بأنه لن يحكي قصة حرب طروادة.

مطلب من الشعر كقانون بأنه سوف يأخذ المستمع في التو إلى الأحداث مباشرة. والآن إن الفن ليس مهتما بأن يبدأ بالانطلاقة الأولى الخارجية للحدث الخاص له دافع أعمق، إلا وهو أن مثل هذه الانطلاقة ليس لها بداية إلا في العلاقة بمجريات الأحداث الطبيعية الخارجية، وإن الرابطة بين الحدث وهذه الانطلاقة لا يؤثر إلا في الوحدة التجريبية لظهورها، ولكن يمكن أن تكون وحسب مسألة عدم الاكتراث للمحتوى الحق للحدث ذاته. إن الوحدة الخارجية المماثلة لا تزال ماثلة أيضًا، وذلك عندما نجد الفرد الواحد وهو عينه هو الذي يقدم خيط الأحداث المختلفة. وإن جماع ظروف الحياة والأفعال، والأقدار، هي بالطبع التي تشكل الفرد، لكن طبيعته الحقة، المفتاح الحق لحالته وقدرته إنما تنكشف بدون حاجة إلى كل هذه الأمور، في موقف (واحد) عظيم وعملي، خلال المسار الذي يزيح النقاب عما هو حقيقي، على حين أنه في السابق كان معروفًا وربما وحسب باسمه ومظهره الخارجي.

بكلمات أخرى إن بداية الحدث لا يجب البحث عنه في تلك البداية التجريبية؛ إن ما تجب مواجهته ليس إلا تلك الظروف التي- جرى التقاطها من خلال جانب القلب المفرد واحتياجاته، يبتعث تماما الصدام الحق والنزاع وحل الصراع مما يشكل التصادم مع الحدث الجزئي. وهو ميروس- على سبيل المثال- في (الإلياذة) يبدأ في التو بدون تردد والمسألة في يده حيث يدورعليها كل شيء،

غضب أخيل؛ وهو لا يبدأ أولا- كما هو متوقع- بسرد الأحداث السابقة أو قصة حياة أخيل، لكنه يعطينا فورًا الصراع المحدد، وفي الحقيقة على مثل هذا النحو فإن الشغف العظيم يشكل خلفية صورته.

والآن فإن عرض الحدث، حيث أنه في ذاته هو الحركة الكلية للحدث، ورد الفعل، وتصميم نضالهم، كل هذا إنما يمت إلى الشعر، فقد ترك للفنون الأخرى أن تستحوذ وحسب على ملمح واحد في مسار الفعل ومجرياته. حقا، من وجهة نظر واحدة، فإن هذه الفنون من جراء ثراء وسائلها، أن تبتعد عن الشعر في هذا الصدد، ذلك لأنه تحت إمرتها لا الشكل الخراجي كله بل أيضًا التعبير من خلال الملامح، علاقة الشكل بالأشكال المحيطة، وإنعاكاستها من خلال الملامح، علاقة الشكل بالأشكال المحيطة وإنعكاستها بجانب هذا في الأشياء الأخرى المتجمعة حولها. ولكن كل هذه هي وسيلة للتعبير لا يمكن مقارنتها بنورانية الحدث. إن الحدث هو الانكشاف الأوضح للفرد، لمزاجه وكذلك لاهدافه؛ وإن الإنسان في باطنيته وفي داخلية وجوده لا ينكشف في الواقع إلا بعمله، والعمل، من جراء أصله يكتسب أعظم جلاء وتحددية في التعبير الروحي أيضًا، أي في الحديث وحده.

وعندما نتحدث عن الفعل بصفة عامة، فإن فكرتنا العادية هي أن تنوعه لا يمكن حسبانه بالمرة. ولكن بالنسبة للفن فإن مدى الأفعال الملائمة للعرض هو بصفة عامة

مقيد. ذلك لأن عليه أن يَعْبرُ وحسب هذا المدى من الأحداث التي تقتضيها (الفكرة).

وفي هذا السياق، طالما أن على الفن أن يأخذ على عاتقه عرض الحدث، ولهذا يجب أن نؤكد ثلاث نقاط أساسية على هذا النحو: إن الموقف وصراعه هما الباعث العام؛ لكن الحركة ذاتها، تغلغل (المثال) بتنوع في نشاطه، لا ينبعث إلا من خلال رد الفعل. والآن، هذه الحركة تحتوي:

(أ) القوى الكلية المشكلة للمحتوى الجوهري والغاية التي من أجلها يقع الحدث؛

(ب) أداء هذه القوى من خلال فعل الأفراد؛

(ج) هذان الجانبان عليهما أن يتحدا في ما نسميه هنا بصفة عامة الطبع.

(أ) القوى الكلية على الحدث

١. مهما كان مدانا بعيدًا عن رؤيتنا للحدث فإننا نقف على (المثال) في مرحلته من التحددية والاختلاف، بل لا يزال في (الدراما) الجميلة الحقة حيث أن كل جانب من التعارض مما تكشفه الصراعات يجب أن يظل يحمل طابع (المثال) عليها ومن ثم يمكن ألا تنقصه العقلانية والتبرير. واهتمامات نوع مثالي يجب أن تتحارب، حتى أن القوة تبرز على الساحة ضد القوة. وهذه الاهتمامات هي الإحتياجات الجوهرية للقلب

الإنساني، الأهداف الضرورية الفطرية للحدث، وهي مبررة وعقلانية في ذاتها، ولهذا هي بالضبط القوى الكلية الخالدة للوجود الروحي؛ وليس الإلهي المطلق ذاته، بل ما يتولد من (الفكرة) المطلقة، ومن ثم تكون مهيمنة وصادقة؛ والمتولدات من الحقيقة الكلية، رغم أنها لا تحدد إلا العوامل الجزئية لهذا. وهم بمقتضى عزيمتهم فإنهم يستطيعون بطبيعة الحال أن يشتبكوا في تعارض الواحد مع الآخر، ولكن بالرغم من اختلافهم لابد أن لديهم حقيقة جوهرية في أنفسهم لكي تظهر على إنها (المثال) المحدّد وهذه هي الأطروحات العظيمة للفن، العلاقات الدينية والأخلاقية الخالدة؛ الأسرة، البلد، الدولة، الكنيسة، الشهرة، الصداقة، الطبقة، الكرامة، وفي العالم الرومانسي وخاصة الشرف والحب، إلخ. وحسب درجة مصداقيتها فإن هذه القوى مختلفة، لكنها جميعا عقلانية بالوراثة. وفي الوقت نفسه هذه هي القوى فوق القلب الإنساني، والتي على الإنسان، لانه إنسان، أن يدركها؛ عليه أن يتقبل قوتها ويعطيها الوقائعية. ومع هذا لا يجب أن تظهر على أنها وحسب هي حقوق في النظام التشريعي الوضعي وذلك:

(أ) كما رأينا في تناول الصدامات؛ فإن شكل التشريع الوضعي يتنافض مع (المفهوم) وشكل (المثال)، و(ب) إن محتوى الحقوق الوضعية قد يشكل ما هو عدم عدالة مطلقة، بصرف النظر عن المدى الذي يفترض فيه شكل

القانون. غير أن العلاقات التي ذكرناها في التو ليست هي شيئًا وطيدا من الناحية الخارجية وحسب؛ إنها هي القوى الجوهرية المطلقة التي، لأنها تضم المحتوى الحق (لما هو إلهي) وما هو إنساني تظل الآن على نحو دقيق أيضًا على أنها هي الدافع في العمل وإنها في النهاية هي التحقق الذاتي الوطيد.

وعن هذا النوع على سبيل المثال، نجد المصالح والأهداف التي تتصارع في مسرحية (أنتيجون) لسوفوكليس. إن الملك كريون قد أصدر- باعتباره رأس الدولة- الأمر الصارم بأن ابن أوديب، الذي ثار ضد طيبة كعدو لبلده، يجب رفض تكريمه بمقتضى شرف الدفن. وهذا الأمر يحتوي تبريرًا جوهرياً، وهو مطروح لصالح المدنية بكاملها. غير أن أنتيجون مستثارة بقوة أخلاقية مماثلة، حبها المقدس لأخيها، والذي لا تستطيع أن تتركه بلا دفن، ويكون فريسة للطيور. وإن عدم تحقيق واجب الدفن سيكون ضد تقوى الأسرة، ولهذا تدين أمر كريون وتؤثمه.

والآن إن المصادمات قد يمكن إدراجها بأشد الطرق تباينا؛ لكن ضرورة رد الفعل لا يجب مسها على الإطلاق من جانب شيء شاذ أو كريه، ولكن بشكل عقلاني ومبرر في ذاته. وعلى هذا، على سبيل المثال، في القصيدة الألمانية الشهيرة لهرمان فون در أيو - هنري المسكين - والصدام هو صدام بغيض. والبطل مصاب بالجذام، وهو مرض لا شفاء منه، وهو في طلب العون يتلفت إلى قرود سالرنو.

وهي تتطلب أنه ينبغي على إنسان ما أن يضحي بنفسه بإرادته الحرة من أجله، لأن العلاج الضروري لا يمكن إعداده إلا من خلال قلب بشري. وهناك فتاة فقيرة تحب الفارس، تقرر بإرادتها الموت وترحل معه إلى إيطاليا. وهذا شيء بربري تماما، وإن الحب الهاديء والإخلاص الرائع من جانب الفتاة يمكن ألا يحققها التأثير الكامل. حقًا، في حالة اليونانيين فإن خطأ التضحية البشرية يبررعلى أنه تصادم أيضًا، كما في قصة إيفيجينيا، على سبيل المثال، التي في وقت ما يجب التضحية بها وفي وقت آخر هي نفسها عليها أن تضحي بأخيها؛ ولكن (أ) فإن هذ الصراع يرتبط معًا بالأمور الأخرى المبررة وراثيًا، و(ب) إن العنصر العقلاني كما لاحظنا من قبل، يكمن في حقيقة أن كلا إيفيجينيا وأورست يجرى إنقاذهما وإن قوة ذلك الصدام الجائر يتحطم- والذي وهذا حق- يشكل الحالة في القصيدة السابق التنويه بها لها رتمان فوق در أيو، حيث أن هينريخ، وهو يرفض أخيراً أن نتقبل التضحية يتحرر من مرضه بعون الرب، والآن فإن الفتاة تجري مقايضتها على حبها الصادق.

وبالنسبة للقوى الإيجابية السابق ذكرها يلحق بها في التو أخرون معارضون لهم، هي قوى السلبي والسيء والشرير بصفة عامة. ومع هذا فإن ما هو سلبي خالص لا يجب أن يجد له مكانا في العرض المثالي لحدث على أنه الأساس الجوهري لرد الفعل الضروري.

إن وجود ما هو سلبي في الواقع قد يتطابق على نحو رائع مع ماهية وطبيعة ما هو سلبي؛ ولكن إذا كان التطور الباطني وهدف الفاعل ليسا شيئين في ذاتهما فإن القبح الباطني الموجود من قبل لا يزال يسمح على نحو قليل بالجمال الحق في ذلك الوجود الحقيقي الخاص بالتصور. وإن سفسطة الانفعال من خلال البراعة والقوة والطاقة بالنسبة للشخصية قد تطرح محاولة لإدارج الجوانب الإيجابية فيما هو سلبي، ولكن حينئذ، بالرغم من هذا، ليست لدينا من قبل رؤية بريء المظهر خبيث المخبر. ذلك لأن السالبي المحض هو في ذاته ضحل ومسطح ومن ثم إما أن يتركنا خاويي الوفاض، أو بالأحرى وتثيرنا، ما إذا كان يستخدم كدافع لعمل أو ببساطة كوسيلة لإنتاج رد فعل دافع آخر. وإن ما هو بشع وسوء حظ، عنف القوة، وقسوة الهيمنة قد تفضي إلى التضامن معًا وتتبدى من خلال التخيل إذا ما ارتفعت وحملتها عظمة الشخصية والهدف وجدارتها الذاتية؛ ولكن الشر على هذا النحو والحسد والجبن والانحطاط هي وتظل منفردة تمامًا. وهكذا فإن الشيطان في نفس الإنسان هو شكل سيء، غير قابل للتنفيذ من الناحية الجمالية؛ لأنه ليس شيئا و لكنه أب الأكاذيب ومن ثم فإنه شخص مبتذل[1] وهكذا أيضًا سورات الغضب والكراهية، وكذلك العديد من الكنايات المتأخرة من هذا النوع هي قوى، ولكنها بدون استقلال وثبات مستقلين،

١. انظر كتاب هيجل "فلسفة الدين" ص ٢٦١ إن شيطان الشاعر ملتون هو، فى صاقته الخاصة الكاملة، أفضل من الكثيرين كملائكة وهو يضيف أنه يوجد شئ إيجابي فى شيطان ملتون.

وهي غير ملائمة للعرض المثالي؛ ومع هذا في هذه المسألة فإن اختلافنا عظيمًا يجب أن ينطرح بين ما هو مسموح به وما هو ممنوع بالنسبة للفنون الجزئية والطريقة والحالة اللتين فيهما يحملان أولا يحملان موضوعهما على نحو مباشر فيما هو مستقر أمام أعيننا. لكن الشر بصفة عامة على نحو بارد وبلا قيمة باطنيا، لأنه لا يتمخض منه شيء سوى ما هو سلبي محض، مجرد التدمير وسوء الحظ، على حين أن الفن الصيل يجب أن يعطينا رؤية تناغم باطني.

وبصفة خاصة فإن الخسيس هو منحط، لأن مصدره قائم في الحسد وكراهية ما هو نبيل، وهو لا يكف عن أن يبث شيئًا مستخدما على غير وجه صحيح. وإن الشعراء والفنانين العظام في العالم القديم لهذا لا يعطوننا مشهد الدناءة والانحطاط. وإن شيكسبير، من جهة أخرى، في مسرحية (الملك لير) على سبيل المثال، يطرح الشر أمامنا بكل بشاعته. إن الملك لير وقد شاخ يقوم بتقسيم مملكته بين بناته، وهو بفعله هذا، فإنه مجنون للغاية حيث أنه وثق بالكلمات الزائفة والحافلة بالتملق (من جويريل وريجان) وأساء الحكم على كورديليا المخلصة والصامتة. وهذا من ذي قبل هو الجنون والعته؛ وكذلك معظم نكران الجميل الحافل بالغضب وحقارة البنات الأكبر وأزواجهن كل هذا هو ما أوصله إلى الجنون الحقيقي. وعلى نحو مختلف مرة أخرى في أبطال التراجيديا[1] الفرنسية الذين يتبدون في

١. ربما الإشارة هنا الى كورناى. وأن البلاغة الدمثة الرقيقة في (العصر الذهبى) تخفى الانفعالات التى ينقصها التحضر.

الغالب بمظهر حسن وهم يرتفعون إلى مصاف لأعظم وأنبل الدوافع، وهم يظهرون شرفهم وكرامتهم، ولكن في الوقت نفسه يدمرون ثانية فكرتنا عن هذه الدوافع نتيجة لما هم عليه بالفعل وما ينجزونه. ولكن في معظم العصور الحديثة فإن ما قد أصبح بصفة خاصة هو الساعد هو التشتت المزعزع الباطني الذي يسري في خلال معظم التنافرات الكريهة وقد قدموا مزاج القطاعات والتشوهات في السخرية مما قد أبهج تيودور هوفمان[1] على سبيل المثال.

وهكذا فإن المحتوى الأصيل للحدث المثالي لا يجب أن تعقبه إلا قوى إيجابية وحقيقية. ومع هذا عندما يتأتى لهذه القوى الدافعة أن يجري عرضها، فربما لا تظهر في الكلية على هذا النحو، بالرغم من أنه في داخل الواقع الخاص بالحدث تكون هي اللحظات الجوهرية (للفكرة)، وهي يجب أن تتشكل (كأفراد) مستقلين. فإذا لم يحدث هذا، فإنها تظل أفكارًا كلية أو تجريدية، وهذه لا تمت إلى مجال الفن. ومهما تكن ضألة ما قد تدفع أصلها من مجرد أهواء التخيل، فإنها يجب أن تظل تتقدم إلى التحددية والتحقق ولهذا تبدو على أنها اتخذت شكلا فرديًا ضمنيًا. ومع هذا فإن هذا الطابع المحدد لا يجب أن يمتد إلى تفاصيل الوجود الخارجي ولا يجب أن يندمج في باطنية ذاتية، وإلا فإن فردية القوى الكلية سيتم دفعها بالضرورة في كل تعقيدات

١. ربما هنا إشارة الى كورنى والبلاغة الحضرية فى (العصر الذهبى) تخفى الانفعالات التى هى أقل بكثير من أن تكون متحضرة.

الوجود المتناهي. ولهذا، من وجهة النظر هذه فإن تحددية التفردية لا يجب أخذها على محمل الجد للغاية.

ويمكن طرح كأوضح مثال على مثل هذا المظهر وهيمنة القوى الكلية في تشكلها المستقل أن نطرح الآلهة اليونانية. ومهما يكن تتأتى هذه الآلهة على الساحة فإنها دائما مباركة ومبجلة. وهي كآلهة فردية وجزئية فإنها تندمج بالفعل في المعركة، ولكن في المقام الأخير لا توجد أي جدية في هذا النزاع لأنها لم تركز نفسها على غاية خاصة بشكل ما مع الطاقة الراسخة الكلية لطابعها وإنفعالها، وفي القتال من أجل هذه الغاية، تلقى هزيمتها أخيراً. وهي تتدخل في هذا وذلك من الأمور وهي تتبدى بشكل خاص في حالات عينية ملموسة و لكنها أيضًا تترك العمل يتبدى على نحو ما هي عليه وتتجول في الخلف في حالة مباركة إلى قمم جبل الأولمب. وهكذا نرى في هوميروس الآهة في معركة وحرب فيما بينها؛ وهذا من جرَّاء طباعها المحددة. وإن موقعة طروادة – على سبيل المثال- تبدأ في حالة احتدام؛ والأبطال يظهرون على الساحة بشكل فردي، الواحد بعد الآخر؛ والآن فإن الأفراد هم ضائعون في الصخب والضجيج والشد والجذب بصفة عامة، وعلى الفور فإن شخوصهم الجزئية الخاصة تتبدى ويمكن تمييزهم؛ والضغط الكلي والروح تزمجر وتتقاتل- والآن فإن القوى الكلية، الآلهة نفسها، هي التي تدخل الساحة. ولكنها دائمًا ما ترتد إلى الوراء ثانية في حالة تشوش واختلاف في استقلالها

وسلامها. ذلك لأن تفردية الشخوص تفضي بالطبع إلى مجال الصدفة وما هو عرضي، زيادة على ذلك، لأن ما يتفوق داخلهم هو العنصر الكلي الإلهي، وإن مظهرهم الفردي ليس إلا تشكيلا خارجيًا وليس شيئا نافذا في الشخص بشكل عميق في الذاتية الباطنية الأصلية. إن طابعها المحدد هو شكل خارجي وحسب بشكل أو بآخر يتكيف بشدة مع ألوهيتهم. ولكن هذا الاستقلال والسلام اللذان ليس فيهما اضطراب يعطيهما تمامًا الفردية المرنة التي تكفل لهم الاهتمام والشدة في ارتباط بما هو محدد. وبالتالي، حتى في عملهم في العالم الواقعي العيني، لا يوجد أي تماسك محدد في آلهة هوميروس، بالرغم من أنها تدخل باستمرار في أوجه نشاط متنوعة ومتباينة، نظرًا لأن الشعوب الإنسانية المادية والمهمة زمانيا يمكنها أن تعطيهم أي شيء يفعلونه وبالمثل نحن نجد في الآلهة اليونانية خصائص أبعد من عندياتهم والتي لا يمكن دائمًا إرجاعها ثانية إلى الماهية الكلية لكل إله خاص. فالمشترى – على سبيل المثال- هو الذي ذبح آرجوس، أبوللو السحلية، وجوبتر له شئون غرامية لا يمكن عدها و شنق جونو على السندان[1] إلخ. وهذه القصص وغيرها العديدة هي مجرد ملاحق مرتبطة بالآلهة في مظهرها الطبيعي من خلال الرمزية والكناية، وعن أصلها فإن علينا أن نوردها على نحو أكثر تفصيلا فيما بعد.

وفي الفن الحديث أيضًا هناك تناول للقوى الخاصة

١. هناك سندانان كما ورد في (الإلياذة) ص ١٨ وما بعدها. ولقد جرى تقييد السندان بقدميها عندما شنقها أولمبيوس.

والتي هي مع هذا كلية وموروثه. ولكن بالنسبة لمعظمها لا يرقى إلا للكنايات الباردة والضبابية وللكراهية، على سبيل المثال، الحسد، الغيرة، أو بصفة عامة، الفضائل، الرذائل، الإيمان؛ الأمل، الحب، الإخلاص، إلخ، والتي لا نؤمن بها. فمن منظورنا هي تفردية عينية وحسب فيها، في العروض الفنية، نشعر باهتمام أعمق، حتى أننا نريد أن نرى هذه التجريدات أمامنا ليس بمقتضاها ولكن وحسب كملامح وجوانب لذاتية شخصية إنسانية فردية. وبالمثل فإن الملائكة ليس لها تلك الكلية والإستقلال في ذاتها مثل مارس وفينوس وأبوللو، إلخ، والتي يملكونها أو أوسيينوس وهلواز والتي لديهم؛ إنها كلها هناك حقًا من أجل تخيلنا، ولكن كخدم خصوصيين لماهية لا تنقسم إلى أفراد مستقلين مثل أولئك الذين في دائرة الآلهة اليونانية. ومن ثم ليست لدينا رؤية القوى الموضوعية المستقلة العديدة، التي يمكن أن تتأتى لكي يتم عرضها بوضوح على أنها كقوى فردية إلهية؛ بل بالعكس، إننا نجد محتواها الماهوي متجسدا إما موضوعيا في (إله) واحد، أو في طريقة خاصة وذاتية، في الشخوص البشرية والأفعال. لكن العرض المثالي للالهة نجد أصله تمامًا في أنها جعلت مستقلة ومتفردة.

(ب) أداء هذه القوى من خلال فعل الأفراد

في حالة الآلهة المثالية التي ناقشناها في التو، لن يكون الأمر صعبًا بالنسبة للفن أن يحتفظ بالمثالية المطلوبة. ومع هذا سرعان ما أن تصبح المسألة هي البروز إلى حيز الفعل العيني، فإن صعوبة خاصة تنشأ للعرض. الآلهة، كما أعني، والقوى الكلية بصفة عامة، هي في الحقيقة القوة المحركة والباعث، ولكن في العالم الواقعي الحقيقي فإن الفعل الفردي الملائم لا ينساب لهم؛ إن الفعل ينتمي إلى الناس. لهذا لدينا جانبان منفصلان: من جهة تنتصب تلك القوى الكلية في استرخائها الذاتي ومن ثم فهي كيان أكثر تجريدية. ومن جهة أخرى فإن أفراد البشر الذين ينتقل إليهم إتخاذ العزم والقرار النهائي وإنجازه الحق. حقًا، إن القوى المهيمنة الخالدة محايثة في نفس الإنسان؛ وهي تشكل الجانب الجوهري في شخصيته؛ ولكن طالما أنها تستوعب ذواتها في ألوهيتها كافراد، وبالتالي على انها استثناء، فإنها تتأتى في التو في علاقة خارجية مع البشر. وهنا الآن تولد الصعوبة الجوهرية. ففي هذه العلاقة بين الآلهة والبشر يوجد تناقض مباشر فمن جهة فإن الآلهة هي الشخصية، الانفعال الفردي، القرار والإرادة بالنسبة للإنسان؛ ولكن من جهة أخرى يجري النظر والتركيز على الوجود على نحو مطلق، ليس وحسب استقلال الذات الفردية ولكن كقوى تسوقه وتجدده؛ والنتيجة هي أن الأشياء الخاصة

نفسها يجري عرضها الآن في فردية إلهية مستقلة، والآن على أنه الاستحواذ الصميمي الأقصى للصدر البشري. لهذا فإن الاستقلال الحر للآلهة وكذلك حرية الفاعلين الأفراد معرضة للخطر. وفوق كل شيء، إذا كانت قوة الأمر موزعة على الآلهة، إذن فإن الاستقلال الإنساني يعاني من جراء هذا، بينما نحن قد أصررنا صراحة على هذا الاستقلال على أنه مطلب مطلق وجوهري من جانب مثال الفن. وهذا هو نفسه العلاقة ذاتها التي تتأتى أيضًا في أفكارنا الدينية المسيحية. ويقال – على سبيل المثال- إن (روح الإله) تفضي بنا إلى (الإله). ولكن في تلك الحالة فإن القلب الانساني قد يبدو على أنه الخلفية السلبية المحض التي يشتغل عليها (روح الرب) وإن الإرادة الإنسانية في حريتها يجري تدميرها، نظرًا لأن المرسوم الإلهي لهذه العملية يظل بالنسبة له على نحو ما هو عليه نوعا من القدر فيه فإن نفسه الخاصة لا تشارك فيه على الإطلاق. والآن إذا كانت هذه العلاقة تنطرح هكذا حتى أن الإنسان في فاعليته في حالة تعارض خارجيا مع الإله الذي هو جوهري، وحينئذ فإن (الوفاق) بين الاثنين مبتذل للغاية. ذلك أن الإله يأمر والإنسان ليس عليه إلا أن يطيع. ومن هذه العلاقة الخارجية بين الآلهة والبشر فإنه حتى الشعراء العظام لم يكونوا قادرين أن يكونوا أحرارًا هم أنفسهم. فعلى سبيل المثال عند سوفوكليس فبعد أن أحبط فيلوكتيتس خداع أوديسيوس، فإنه استند بقراره ألا ينطلق معه إلى

المعسكر الإغريقي، إلى أن يظهر أخيراً هرقل باعتباره الإله من الإلة[1] ويأمره أن يستسلم لرغبة نيوبتوليموس ومضمون هذا الشبح مستثار بشكل كاف، وهو نفسه فى انتظار مصيره، لكن حل العقدة المسرحية يظل دائمًا على نحو خارجى وأن سوفوكليس فى أنبل تراجيدياته لايستخدم هذا النوع من العرض الذي من خلاله، أذا سارت الأمور خطوة أبعد، تصبح الآلهة آلات عقيمة، وفي الأفراد يكونون مجرد آلات لهوى غريب.

وبالمثل، في الملحمة بصفة خاصة، فإن تدخلات الآلهة تظهر على أنها نفي للحرية الإنسانية. وهرمس على سبيل المثال اصطحب بريام إلى أخيل (الإلياذة، البيت الشعري رقم ٢٤)؛ وإن أبوللو لكم باتروكلوس بيم كتفيه وبهذا أنهى حياته (المصدر السابق، بيت الشعر ٢٦). وعلى هذا الغرار فإن المعالم الأسطورية غالبًا ما يجري استخدامها لكي تظهر في الافراد كشيء خارجي. وأخيل على سبيل المثال فإن أمه قد غطسته في النهر بحيث لا ينفذ فيه اي شيء فيما عدا كاحله. فإذا نحن نظرنا إلى هذا بطريقة عقلانية، إذن فإن كل الشجاعة تتلاشى والبطولة الكلية لأخيل تصبح صفة فيزيائية محض بدلا من معلم روحي للشخصية. ولكن مثل هذا النوع من العرض يمكن أن يسمح به للملحمة قبل وقت طويل عندما حدثت استطاعة أن يسمح به في الدراما، وذلك لأننا نجد في

١. Deuo exmdchina الإله من الإله، وهذا يشكل حيلة مصطفة لحل عقدة مسرحية ـــالمترجم.

الملحمة جانب الباطنية التي تخص القصد المتضمن في تنفيذ أغراض الفرد يكون في الخلفية، ويكون هناك مجال متسع يسمح به بالنسبة لما هو خارجي بصفة عامة. وهذا التفكير العقلي الخالص الذي يعزو للشاعر العبث من أن أبطاله ليسوا أبطالا على الإطلاق ولهذا يتقدم مع أقصى حرص، لأنه حتى في مثل هذه المعالم، كما سوف نتبين في الفقرة القادمة أن العلاقة الشاعرية بين الآلهة والناس يجري الحفاظ عليها. ومن جهة أخرى، فإن الحكم النثري هو حكم صادق في التو إذا ما كانت القوى بجانب أنها تنشأ على نحو مستقل هي خالية من الجوهر ولا تمت إلا إلى الهوى الخيالي ويصدر من أصالة زائفة.

والعلاقة المثالية الأصيلة تنشأ من الهوية بين الآلهة والبشر، وهي هوية يجب أن تظل تتالق بالنفاذ عندما تكون القوى الكلية باعتبارها مستقلة وحرة في حالة تعارض مع الذوات الفردية وانفعالاتهم. والطابع الشخصي المنسوب للآلهة، وأنا أقصده، يجب أن تشع في التو في الأفراد باعتبارها حياتهم الباطنية الخاصة، حتى أنه بينما القوى الحاكمة صراحة على أنها متجزئة، فإن هذا الذي هو خارجي عن الإنسان يشع فيه باعتباره روحه وشخصه. ومن ثم يتبقى أن عمل الفنان هو أن يوجد تناغما من بين هذه الجوانب المختلفة لهذين الجانبين ويربطهما بخيط رقيق؛ إنه يظهر بوضوح بدايات الحدث في الروح الباطني للإنسان، ولكن حتى مع هذا، يؤكد الكلي والجوهري

مما يسود إذاك، و يحضره أمام أعيننا على نحو تفردي بوضوح. إن قلب الإنسان يجب أن يكشف ذاته في الآلهة التي هي أشكال كلية مستقلة لما يحكم ويدفع ويبرز وجوده الباطني. وفي هذه الحالة وحسب تكون الآلهة في الوقت نفسه آلهة صدره الخاص. وإذا ما نستمتع من القديم على سبيل المثال إن فينوس أو إروس (الحب) قد أسر القلب، حينئذ بالطبع فإن فينوس وإروس هما لأول وهلة هما قوتان خارجيتان للإنسان، لكن الحب تماما أيضًا هو باعث وانفعال يمتان للصدر الإنساني على هذا النحو ويشكلان مركزه الخاص. والغاضبات[1] غالبًا ما يجري التحدث عنهن بالمعنى نفسه. وفي البداية نحن نتخيل العذارى المنتقمات على أنهن جنيات تقتفي الخاطيء من الخارج. لكن هذا الإقتفاء مساو للغضب الباطني الذي يتخلل صدر الآثم. وسوفوكليس يستخدم هذا أيضًا بمعنى الوجود الباطني الخاص للإنسان على نحو ما نجده على سبيل المثال في مسرحية (أوديب في كولنيس) (الفصل الأول، بيت الشعر رقم ١٤٣٤)، والجنيات تجري تسميتهن (غاضبات) أوديب نفسه ويحددن مسار الأب، قوة قلبه المستسار ضد أولاده[2] ولهذا فإن الأمر يكون صحيحًا وخاطئًا أن نفسر الآلهة بصفة عامة وعلى نحو دائم إما أنه خارج تماما عن الإنسان أو هي قوى خالصة مستقرة فيه. وذلك لأن فيه الامرين. وعند هوميروس- لهذا- أن فعل

١. اسم له علاقة بنويات الغضب في مسرحية أسخيلوس.
٢. إن أوديب يطلق على ولديه إيتوكليس ويلينس اللعنة من أن كل واحد سوف يمون على يد الاخر.

الآلهة والناس يسير في تعارض بشكل مستمر؛ والآلهة يبدو أنها تأتي مما هو غريب عن الإنسان ومع هذا لا يكمل بالفعل إلا ما يشكل جوهر قلبه الباطني. وفي الإلياذة على سبيل المثال عندما كان أخيل في حالة شجار وكان على وشك أن يستل سيفه ضد أجاممنون، جاءت أثينا وراءه وهي مرئية بالنسبة له وحده، وهي تتشبث بشعره الأشقر، وهي تعبأ بالمثل بأخيل وأجاممنون، وترسل أثينا من الأولمب، وإن مظهرها يبدو أنه مستقل تماما عن قلب أخيل. ولكن من جهة أخرى، من السهل أن نتخيل أن أثينا بمظهرها الفجائي وبحنقها الذي يستثير غضب البطل، هو حنق من النوع الباطني، وأن الأمر برمته هو حدث قد وقع في قلب أخيل. وفي الحقيقة إن هوميروس نفسه يشير إلى هذا قبل عدة أسطر (الإلياذة، الفصل الأول، البيت الشعري رقم ١٩٠ وما بعده) عندما يصف عقد أخيل إجتماعا مع نفسه: سواء سحب سيفه ليذبح أجاممنون أو أن يكف عن غضبه ويهديء من طبعه هو جوهر ما يهمه الفرد الإغريقي.

إن هذا التوقف الباطني للغضب، هذا التماسك، والذي هو قوة غريبة إن الغضب، فإن الشاعر الملحمي مبرر له تماما أن يفعل هذا في إبراز حدث خارجي لأن أخيل في البداية يبدو أنه مشحون غضبًا تمامًا وحده. وعلى نفس المنوال نجد منيرفا في (الأوديسَّه) (في الفصل الثالث بتمامه) على انها رفيقة تليماخوس. وهذه الرفيقة هي أمر

يصعب تفسيره على أنه مماثل لما في قلب تليماخوس، بالرغم من أنه هنا نجد الارتباط بين الخارج والداخل ليس ناقصًا ومفقودًا. إن ما يشكل بصفة عامة ودائمة الآلهة عند هوميروس والسخرية في عبادتها هو حقيقة أن استقلالها وجدتها تنفك مرة أخرى طالما أنها تستثار باعتبارها قوى القلب البشرية ولهذا يجري ترك الرجال وشأنهم وحيدين من أنفسهم فيهم.

وعلى أي حال، لا نحتاج إلى أن نتطلع بعيدا من أجل مثال كامل على التحول من مثل هذه الآلة الإلهية الخارجية الخالصة إلى شيء ذاتي، إلى الحرية والجمال الأخلاقي وجوته في مسرحيته "إفيجينيا بين سكان توري" (١٧٧٩) قد قدم أعظم الأشياء الممكنة العجيبة و الجميلة في هذا الصدد. وعند إيوربيديس في المسرحية بنفس هذا العنوان.

فإن أوريست وإفيجينيا إستبعدا صورة ديانا. وهذه مجرد لصوصية. فإن ثواس يتأتى ويصدر أمرًا لاقتفائهما وانتزاع تمثال الربة منهم؛ ثم في النهاية تظهر أثينا بطريقة مبتذلة تمامًا وتأمر ثواس بأن يمسك يده على أساس أنها قد أمرت من ذي قبل أورست وأن يتوجه إلى بوسيدون وهو غير مكترث بها قذف به بعيدًا في البحر. وثواس يطيع من خلال الاستجابة لنصيحة الربة (الفصل الثاني، البيت الشعري رقم ١٤٧٥ وما بعده)." إن الملكة أثينا التي تسمع كلمات الآلهة ولا تطيع، هي خارج عقله "وذلك لانه كيف

يكون الأمر حسنا بالوقوف ضد الآلهة الأقوياء؟"[1]

ونحن لا نرى في هذه المسالة شيئا سوى أمر خارجي شديد لأثينا، ومجرد طاعة عمياء مماثلة من جانب ثواس. وعند جوته، من جهة أخرى، فإن إفيجينيا تصبح ربة وتعول على الحقيقة في نفسها، في الصدر الإنساني وبهذا الإحساس تتوجه إلى ثواس وتقول (الفصل الخامس، المنظر الثالث)."هل (الإنسان) واحد الحق في فعل لم يسمع عنه؟ فهل هو حينئذ وهو وحيد يتمسك بالمستحيل في قلبه البطولي القوي؟".

عند إيوربيريس فإن أثينا تأتي بالأمر، على عكس وجهة نظر ثواس، وإن إفيجينيا جوته تحاول أن تحقق بل وتحقق بالفعل، من خلال المشاعر والأفكار العميقة التي تطرحها العامة: "إن في قلبي مشروعًا جريئًا يستثيرني بزعزعة. وإني لن أتهرب من عتاب جليل أو شر خطير إذا لم يؤت أكله؛ ولكنني لا أزال أضعه على ركبتك. فإذا كنت على حق، حيث تلقى الثناء على هذا، إذن بين هذا من خلال تدعيمك، ومجد الحقيقة من خلالي" وحينئذ أجاب ثواس"" أإنك تعتقدين أن الحاصد الوقح، الهمجي، سوف يستمع لصوت الحق والإنسانية والذي لم يستبصره أريتوس في اليونان؟"، وهي قد أجابت بأرق إيمان خالص: "إن أي فرد ولد تحت أي سماء يسمع هذا من خلال التي صدرها هو مصدر الحياة التي تتدفق بشكل صافي ودون معوقات".

١.إن هيجل أورد الأبيات ١٤٤٢ وما بعدها؛ ولكن هذا هو حديث أثينا وأنا قد ترجمت اليوناني مباشرة وليس ترجمة هيجل وثواس هو مالك توري ـــالمترجم.

والآن إنها تناشده نخوته ورحمته، وهي واثقة استنادًا إلى علو كرامته؛ وهي تلمسه وتقهره، وهي بطريقة جميلة إنسانية تطلب فيها الإذن أن يعيد إليها قومها. فهذا هو كل ذلك الذي هو ضروري. إنها لا تحتاج إلى صورة الإلاهة وتستطيع أن تنطلق دون خداع أو عار، نظرًا لأن جوته يشرح بجمال لا متناه وبطريقة تصالحية إنسانية المعجزة الملتبسة[١] "إحضري الأخت التي تقيم ضد إرادتها في ضريح على سواحل توري لتعود إلى اليونان، وحينئذ سوف ترتفع اللعنة" بمعنى أن أفجينيا النقية المقدسة، الأخت، هي الصورة الإلهية وحامية (البيت). "جميل وجليل في عينيَّ مجلس الربات"، هكذا يقول أورست. لثواس وإيفجينيا، "مثل صورة مقدسة[٢] بها تضمن معجزة سرية هي ثروة المدينة، وديانا تأخذ هذه الثروة بعيدا وتحتفظ بها في مكان مقدس لكي تكون بركة لأخيها وإبنها. وحيث أن الإنقاذ يبدو أنه لا يوجد في أي وضع في العالم الواسع فسوف تعطينا جميعا المزيد."

وبهذه الطريقة التصالحية الشافية تكون إفيجينيا قد كشفت من ذي قبل نفسها على أورست من خلال النقاء والجمال الأخلاقي لقلبها العميق الشعور. وإن أورست بقلبه الممزق لم يعد يحفل بأي إيمان بالسلام، وبإدراكه لها فإنها تسوقه إلى الجنون، ولكن الحب الصافي لأخته مع هذا يداويه من كل عذاب ناجم من تمزقاته الباطنية

١. مسرحية إفيجينا، المنظر الخامس ومن ثم الفقرات التانية إن الإلتباس أفضى بأوريست بأن يطبق الكلمات على الربَة ديانا بينما إفيجينا هي التي كانت مقصودة.

٢.أي مرتبطة بالربة بالّلاس ذات الحكمة والمعرفة والدراسة.

"بين ذراعيك فإن الشر استولى عليَّ بمخالبه لآخر زمن وهزني بشكل مرعب حتى النخاع، ثم تلاشى واختبأ أشبه بثعبان في جحره. والآن من خلالك فإنني أتمتع من جديد بضوء النهار العريض.

وفي هذا، كما في كل موضع آخر، لا نستطيع أن ننبهر بما فيه الكفاية للجمال العميق للدراما.

والآن إن الأشياء هي أكثر سوءا بالمواد المسيحية عما كان بالنسبة للعالم القديم. وفي أساطير القديسين وبصفة عامة عن أساس الأفكار المسيحية فإن ظهور المسيح ومريم والقديسين الآخرين إلخ، هو بالطبع حاضر في الإيمان الكلي؛ ولكن على مداه فإن التخيل قد شيد لنفسه في المجالات المرتبطة كل أنواع الموجودات الخيالية مثل السحرة، الأشباح، الأطياف الشبحية، ومزيد من هذه الأشكال.فإذا كانت تظهر من خلال تناولها باعتبارها قوى أجنبية غريبة عن الإنسان، والإنسان، بدون ثبات في نفسه، يطيع سحرها وخيانتها وقوة إنحرافها، فإن العرض بأكمله يمكن إعطاؤه لكل غبي وكل هوى للصدفة. وفي هذا الشأن بالذات، فإن الفنان يجب أن ينطلق في خط مستقيم إلى حقيقة أن الحرية واستقلال القرار محفوظة للإنسان على نحو مستمر. وبالنسبة لهذا فإن شيكسبير كان قادرًا على ضرب أجمل الأمثلة. ففي مسرحية (ماكبث)- على سبيل المثال- تبدو الساحرات كقوى خارجية تحدد مصير ماكبث مقدما. ومع هذا فإن ما تعلنه الساحرات هو أبرز

رغبة سرية وخاصة تنتابه وتنكشف له على هذا النحو الخارجي المتبدّي وحسب. بل إن الأجمل والأعمق لا يزال هو أن مظهر الشبح في مسرحية (هاملت) يجري تناوله على انه مجرد شكل موضوعي للهاجس الباطني لدى هاملت. ومع شعوره الغامض بأن شيئًا ما مخيفا لابد وأنه قد حدث، فإننا نرى هاملت يبرز على الساحة؛ والآن فإن شبح أبيه يتبدى له ويكشف له الجريمة بكاملها. وبعد هذا الإنكشاف المشاهد فإننا نتوقع أن هاملت سيعاقب الفعل في التو بالقوة ونحن نشاهد إنتقامه على أنه مبرر على نحو كامل. لكنه يتردد ويتردد. وشيكسبير جرى استهجانه بالنسبة لهذا التردد ووجه إليه اللوم على أساس أن المسرحية إلى حد ما لم تبرأ على الإطلاق من هذا التدفق. غير أن طبيعة هاملت هي طبيعة ضعيفة في الممارسة؛ وإن قلبه الجميل مستغرق في تأمل مشاعره؛ إنه مكتئب، متأمل، مُنَوَّم مغناطيسيًا، وهو ممعن في التأمل، ومن ثم ليس لديه نزوع للقيام بعمل طائش. وبعد كل شيء فإن جوته تمسك بفترة أن ما أراده شيكسبير ليصوره هو فعل عظيم يلقي بكامله على نفس لم تشب بعد عن الطوق بما فيه الكفاية تقوم بالتنفيذ وهو وجد الأمر كله يؤتي ثماره بمقتضى هذا التأويل. إنه يقول."هنا شجرة بلوط مزروعة في جرة ثمينة يجب ألا تملك سوى زهور جميلة مزدهرة فيها؛ وإن الجذور تمتد؛ والجرة تتحطم. غيرأن شيكسبير في العلاقة بالشبح لا يزال يستخرج مَعْلَمًا أعمق. إن هاملت يتردد لأنه لا يؤمن إيمانًا أعمى بالشبح."

الذي رأيته ربما يكون الشيطان، وللشيطان قوة ليتنكر في شكل جميل، أجل وربما انطلاقًا من ضعفي وكآبتي (حيث أنه عقيم للغاية مع مثل هذه الأرواح) يضعفني ليلعنني؛ ولدي دوافع أبعد من هذا. إن التمثيلية هي الشيء الذي يجعلني أمسك بضمير الملك"[١].

١. الآن، أخيراً، فإن القوى الكلية التي لا تكتفي وحسب بأن تتأتى إلى الساحة في إستقلالها ولكنها حية بالمثل في الصرر الإنساني وتحرك القلب الإنساني في أعمق وجوده، يمكن وصفها عند اليونان بكلمة (الشجن)[٢]. وإن ترجمة هذه أمر عويص، لأن"الانفعال" يحمل معه دائما المفهوم الملازم لشيء تافه أو مصنع، وذلك لأننا نتطلب من أن الإنسان لا يجب أن يقع في إنفعال ولهذا فإن (الشجن) هنا إنما نتناوله بمعنى أسمى وأكثر عمومية بدون النغمة العالية لشيء حافل باللوم والمشاكسة إلخ. وعلى هذا، على سبيل المثال، فإن الحب المقدس الأنثوي لأنتيجون هي (الشجن) بالمعنى اليوناني للكلمة. وإن (الشجن) بهذا المعنى هو قوة مبررة تراثيا على القلب، هي محتوى جوهري للعقلانية وحرية الإرادة. وإن أورست،على

١. الفصل الثاني، المظر الثانى قرب النهاية وهيجل إنما يقتبس من الأصل الانجليزي.
٢. هذا يعني اى شئ يتبدّي للمرء سواء كان خيرًا أو سيئًا وهكذا ببساطة أن تترجم الكلمة على نحو ما يفعل هيجل قد يعطى انطباعا خاطئا فى اللغة الانجليزية حيث أن شجننا على المدى لا شأن له بشجن هيجل والكلمة. وهذه الكلمة يجري استخدامها كثيرًا فيما يأتي، ولقد وضعتها بين قوسين وأحيانًا كثيرًا مما تستخدم ببساطة وهي تعني الانفعال القوي، أي الحب أو الكره. لكن هيجل يعني بها "استيعابًا انفعاليًا فى تحقيق غرض أخلاقى أحادى الجانب" (ميور: فلسفة هيجل، لندن، ١٩٦٥، ص ١٩٢).

سبيل المثال، يقتل أمَّه ليس إطلاقًا من حركة باطنية للقلب، على نحو ما نسمي (الانفعال)؛ بل الأمر بالعكس، فإن (الشجن) الذي دفعه إلى الفعل جرى تعمده تمامًا وعلى نحو مقصود تماما. ومن وجهة النظر هذه لا نستطيع أن نقول أن الآلهة لديها (أشجان). فهم ليسوا إلا المحتوى الكلي لما يدفع الأفراد من البشر إلى أن يقرروا ويفعلوا. لكن الآلهة نفسها تنطوي على هذا النحو في سلامها وغياب الانفعال، وإذا تاتي إلى نزاع وتوتر بينهم، فله لا يوجد حقًا أي جدية بصدد هذه المسألة، أو أن نزاعهم له دلالة رمزية كلية كحرب شاملة للآلهة لهذا فإن (الشجن) علينا أن نقصره على الفعل البشري ويجري فهمه على أنه المحتوى العقلاني الجوهري الماثل في نفس الإنسان والذي يشغل وينفذ في نفس صميم قلبه على نحو كلي.

٢. والآن فإن الشجن يشكل المحور الحق، الهيمنة الكلية للفن، وإن عرضه هو ما هو فعال أساسًا في العمل الفني وكذلك في المشاهد. ذلك أن (الشجن) يمس نياط القلب الوارد في كل صدر بشري؛ وكل فرد يعرف ويدرك العنصر القيم والعقلاني الكامل في محتوى (الشجن) الحق. إن (الشجن) يحركنا ففيه ولذاته إنه هو القدرة المكنية في الوجود الإنساني. وفي هذا الصدد فإن ما هو خارجي، البيئة الطبيعية والبيئية وأفقها الممتد يجب ألا يتبديا إلا على نحو تزيفي

ثانوي، على أنه شيء يخمد أثر (الشجن). لهذا فإن الطبيعة يجب استخدامها على نحو رمزي وأن تدع (الشجن) يردد صداه من ذاته، ذلك لأن الشجن هو الموضوع الملائم للعرض. ورسم المنظر الطبيعي على سبيل المثال هو في ذاته نوع أكثر خفة في الرسم عن الرسم التاريخي، ولكن حتى حيث يتبدى بمقتضاه، عليه أن يعزف نغمة الشعور الكلي ويكون له شكل (الشجن)- وبهذا المعنى فقد قيل إن الفن على هذا النحو يجب أن يمسنا؛ ولكن إذا كان هذا المبدأ حسنا فإن التساؤل الجوهري هو كيف لهذه التجربة التي يجري مسها يمكن أن ينتجها الفن. إن مسها هو بصفة عامة التحرك على نحو إنفعالي عاطفي كشعور، والناس، خاصة في هذه الأيام، هم، أو بعض منهم يسهل التأثير فيهم. وإن الإنسان الذي يذرف الدموع تلو الدموع، وهي تكبر بسهولة بما فيه الكفاية. ولكن في الفن ما يجب أن يحركنا ليس إلا (الشجن) الأصيل التلقائي الكامن.

٣. لهذا فلا في الكوميديا ولا في التراجيديا يمكن للشجن أن يكون مجرد هوى جنوني أو ذاتي. وعند شيكسبير- على سبيل المثال- فإن تيمون هو مبغض للبشر لدواع خارجية خالصة؛ وإن أصدقاءه قد أخذوا وجبات طعامه واستولوا على ممتلكاته، والآن عندما احتاج إلى مال من أجله، فإنهم هجروه. وهذا يجعله

مبغضا للبشر بشكل كبير. وهذا مبرر وطبيعي، ولكن ليس (شجنا) يجري تبريره ضمنيا. والأكثر من ذلك في العمل المبكر لشيلر"عدو البشر"[١] هو مكروه بالمثل ولكن في دوامة حديثه. ففي هذا المثال فإن عدو البشر بجانب هذا هو إنسان تأملي، حصيف وإنسان أمين للغاية، شهم بالنسبة لفلاحيه الذين أعتقهم من العبودية والحافل بالحب بالنسبة لإبنته والتي هي جميلة ومحبوبة معًا. وبطريقة مماثلة فإن كوينكتيوس هايمان فون فليمنج في رواية أوجست لافونتن[٢] يعذب نفسه بهواه الشديد للجنس البشري وما إلى ذلك. وفوق كل شيء - على اي حال - فإن آخر الشعر قد انتهى إلى الشطح الخيالي والأفق ومفروض من هذا أن يحدث تأثيرا من جراء طابعه المشتط، لكنه قوبل بعدم اهتمام به في أي قلب قوي، لأنه في مثل هذه الرفاهية الناعمة للتأمل بالنسبة لما هو حقيقي في الحياة الإنسانية، فإن كل شيء أصيل وجديد قد تلاشى[٣]. ولكن بالعكس، إن ما يستقر على العقيدة والقناعة ويتأسس عليها وفي الاستبصار في حقيقته، طالما أن هذه (المعرفة) هي مطلب رئيسي ليس (شجنا) أصيلا بالمرة من اجل العرض الفني. وتنتمي لهذا النوع الوقائع والحقائق (العلمية): ذلك أن العلم يقتضي نوعًا خاصًا من التعلم

١. مسرحية "عدو البشر" نشرت الآن في مجلاته الوطنية (ثالثًا) (ليذج، ١٧٩١)؛ وبعد ذلك في مجموعة لكتاباتة النثرية (لبيزج، ١٨٠٢، الجزء الرابع).

٢. أ. هـ. ج. لافونتن، ١٧٥٨-١٨٣١ " حياة و أعمال الكونت كيو. هـ. فون فليمنج" قد نشرت فى ١٧٩٥-١٧٩٦.

٣. ليس ممكن أن نقول إلى من يشير هيجل من الشعراء، حتى منهم قد ظل حيًا حتى عصره وهو عندما يتحدث عن "الشعر الحي" الأصيل ربما كان فى ذهنه جوته وشيلر.

ودراسة متكررة ومعرفة متكشفة للعلم النوعي وقيمته، لكن الاهتمام بهذا النوع من الدراسة ليس قوة محركة كلية في صدر الإنسان، إنه قاصر دائمًا على عدد محدد من الأفراد[1]. وهناك صعوبة مماثلة في تناول المعتقدات (الدينية) الخالصة، أي إذا كان عليها ان تتكشف في طابعها الصميمي. وإن المحتوى الكلي للدين، أي الايمان بالله، إلخ، هو بطبيعة الحال موضع اهتمام كل عقل أكثر عمقا؛ ولكن مع هذا الايمان، فليس من اهتمام الفن أن يشرع في عرض العقائد الدينية أو استبصار خاص في حقيقتها، ولهذا فإن على الفن أن يكون حذرا في الدخول في مثل هذه العروض. ومن جهة أخرى، إننا نثق بالقلب الإنساني مع كل (شجن)، وكل الدوافع بالقوى الأخلاقية المهمة للحدث. إن الدين يؤثر في الميول، وفي سماء القلب، وفي التعزي الكلي وإرتقاء الفرد في نفسه على نحو أعلى من الفعل القائم على مثل هذا الوضع. ذلك ان (الإلهي) في الدين (كحدث) هو الأخلاق والقوى الخاصة بالعالم الأخلاقي. ولكن هذه القوى هي تؤثر ولكن في الأفق الخالص للدين، ولكن، بالعكس، في العالم وما هو إنساني بالمعنى الدقيق. وفي القديم فإن ماهية هذه الدنيوية كانت تشكل طابع الآلهة التي حتى في الارتباط بالحدث، يمكنها أن تنفذ كلية معًا في عرض الحدث.

١. مما يدعو إلى الشفقة أن هذه الجملة التي هي صادقة تماما هي غير ملائمة لأولئك المشغولين بتوسيع الجامعات والإكثار منها في هذا القطر في السنوات الأخيرة.

فإذا كنا نتساءل عن مدى (الشجن) الذي يَمُت لهذه المناقشة، فإن عدد مثل هذه التحديدات الجوهرية للإرادة هو عدد هزيل، ومداه ضئيل. وإن الأوبرا[1]، بصفة خاصة، سوف ويجب أن تقتصر على دائرة محددة منها، ونحن نسمع الانتحابات وآهات الفرح، عند المحظوظ والسيء الحظ بالنسبة للحب، الشهرة، الشرف، البطولية، الصداقة، الحب الأمومي، حب الأطفال، حب الزوجات إلخ، باستمرار، مرارًا وتكرارًا مرة أخرى.

١. والآن مثل هذا (الشجن) يتطلب من الناحية الجوهرية عرضًا وتجسيدًا بالجرافيك. وبالنسبة لذلك فإن الأمر يجب أن يكون نفسًا غنية بالفطرة وهي تضع في (شجنها) ثراء وجودها الباطني ولا تكتفي بأن تتمركز بذاتها في ذاتها وتظل متوترة؛ بل تعبر عن ذاتها على نحو مستفيض وتصاعد إلى شكل متطور تطورًا تامًا. وهذا التركيز الباطني أو التطور الخارجي يشكل اختلافًا، وإن الأفراد من القوميات الخاصة هم في هذا المضمار مختلفون للغاية بشكل جوهري. وإن الأمم ذات القدرات التأملية الأكثر تطورًا هي أكثر فصاحة في التعبير عن انفعالاتها. وإن اليونانيين على سبيل المثال قد تعودوا على أن يكشفوا في العمق (الشجن) الذي يجسد الأفراد بدون الوقوع في تأملات باردة أو حمقاء. وإن الفرنسيين في هذا الصدد (عاطفيون) وإن وصفهم الفصيح للانفعال ليس دائمًا ثرثرة خالصة، نظرًا لأننا

١. موزار وخاصة روسيني كانا المفضلين عند هيجل.

نحن الألمان بتحفظنا الانفعالي غالبًا ما نفترضه، لأن التعبير المتنوع عن الشعور يبدو لنا أنه خطأ نفعله في حق ذلك التعبير. وبهذا المعنى كانت هناك فترة في شعرنا الألماني عندما كان هناك بصفة خاصة أصحاب النفوس الضعفاء، وقد ضاقوا بالرطانة الخطابية الفرنسية، وقد اشتاقوا للطبيعة ولقد تأتوا الآن إلى شيء قوي يعبر عن ذاته على نحو حافل بالتعجب وحده. ومع هذا بصيحة (أواه!) أو لعنة الغضب مع العواصف والضربات هنا وهناك، لا يوجد شيء له تأثير. وإن قوة مجرد التعجب هي قوة فقيرة وإن طريقة التعبير هي نفس لم تتثقف بعد. وإن الروح الفردي الذي يمثل فيه (الشجن) حاضر، ويجب أن يكون ممتلئًا وقادرًا على نشر ذاته والتعبير عنها.

في هذه المسألة أيضًا نجد جوته وشيلر يقدمان تناقضًا لافتًا للأنظار. إن جوته هو أقل في (الشجن) عن شيلر، وهو لديه بالأحرى طريقة مكثفة للعرض؛ وإن أغانيه، على نحو ما هي ملائمة للغناء، تجعلنا نلاجظ قصدها، بدون شرحها على نحو كامل. وشيلر، من جهة أخرى، يجب أن يفضّ (شجنه) باستفاضة بنورانية شديدة وحيوية في التعبير؛ وهو في غنائياته بصفة خاصة يظل أكثر تحفظًا؛ وإن أغانيه، والتي هي ملائمة للغناء، تجعلنا نلاحظ مقصدها، بدون شرحها على نحو كامل، وبالعكس، يجب أن يفض عن (شجنه) باستفاضة مع نورانية عظيمة وحيوية

التعبير. وبطريقة مماثلة فإن كلوديوس[1] يقيم تعارضًا بين فولتير وشيكسبير: الأول هو ما يحمله الآخر في (المظهر). ويقول السيد م. آروت "إنني أبكي"، وشيكسبير يبكي ولكن ما يجب أن يتناوله الفن هو بالضبط القول والبث في المظهر، وليس بحقيقة طبيعية فعلية. فإذا كان شيكسبير سيبكي وحسب، بينما فولتير يقدم البكاء في (المظهر)، إن فإن شيكسبير هو الشاعر الأكثر فقرًا.

بالاختصار، فإن (الشجن)، لكي يكون عينيا في ذاته، كما يتطلب الفن المثالي عليه أن يتأنى في العرض على أنه (شجن) روح ثرة وشاملة. وهذا يفضي بنا إلى الجانب الثالث للفعل- يفضي بنا إلى المعالجة الأكثر تفصيلًا (للشخصية).

(جـ) الشخصية

ها نحن قد انطلقنا من القوى (الكلية) والجوهرية للحدث. إنها تقتضي البرهان العملي ووقائعية (الفردية) الإنسانية حيث تظهر فيها (كشجن) يحرك المشاعر. لكن العنصر الكلي في هذه القُوىَ يجب أن تنغلق في أفراد بعينهم داخل أفراد خصوصيين في كلية وتفردية في ذاتها. وهذه الكلية وهي الإنسان في روحانيته العينية وذاتيته، هي الفردية الكلية الإنسانية كشخص. وإن الآلهة تصبح "شجنًا" إنسانيًا وهذا هو الطابع الإنساني.

لهذا فإن الشخصية هي المركز الحق للعرض الفني

١. م. كلوديوس: ١٧٥٠-١٨١٥.

المثالي، لأن الشخصية توحد في ذاتها الجوانب التي سبق ذكرها، وتوحدها كعوامل في كليتها الخاصة. وذلك لأن الفكرة (كمثال) أي أنها تتشكل من أجل التخيل الحسي والحدس، وهي تعمل وتستكمل ذاتها. ولكن الفردية (الحرة) حقًا باعتبارها (مثالًا) تقتضي هذا، عليها أن تبرهن هي ذاتها، ليس وحسب ككلية، ولكن ليس أقل من التجزئية العينية وتوسط موحد كامل ونفاذ لكلا هذه الجوانب والتي "بالنسبة لها هي نفسها" تعد وحدة. وهذا يشكل كلية الشخصية، المثال الذي هو قائم في القوة الغنية للذاتية التي تحيل نفسها إلى كيان واحد.

وفي هذا الشأن علينا أن نتناول الشخصية من خلال ثلاثة جوانب:

(أ) كفردية كلية، كثراء للشخصية؛

(ب) وهذه الكلية يجب أن تتبدى في التو كتجزئية، والشخصية، لهذا، تبدو على أنها (محدودة)؛

(جـ) والشخصية (باعتبارها واحدة في ذاتها) تنغلق مع هذه التحددية (كما تنغلق مع ذاتها) في استقلالها الذاتي ولهذا عليها أن تتمسك بذاتها كشخصية (محددة) في الأساس.

وهذه المقولات التجريدية سوف نشرحها الآن وسوف نقربها أكثر من استيعابها.

لما كان (الشجن) يتكشف في داخل الفرد العيني، فإنه

لا يعود يبدو في تحدديته على أنه الاهتمام الكلي والوحيد للعرض، ولكن يصبح هو ذاته وحسب جانبًا واحدًا، حتى لو كان جانبًا رئيسيًا، للشخصية في حالة الفعل. ذلك أن الإنسان لا يحمل- كما يجري الإفتراض- في نفسه رباً (واحدًا) وحسب على أنه (شجنه)؛ إن الحياة الإنفعالية الإنسانية هي حياة ومتعة، وإلى إنسان حقيقي ينتمي عدد كبير من الآلهة؛ وهو يغلق في قلبه كل القُوىَ التي تتشتت في دائرة الآلهة؛ وكل الأولمب إنما يتجمع في صدره. وبهذا المعنى كان هناك شخص في القديم يقول: "أواه أيها الإنسان، من داخل عواطفك قد خلقت الآلهة[1]". وفي الحقيقة كلما أصبح اليونانيون أكثر تحضرًا، كلما زاد عدد الآلهة عندهم، وإن آلهتهم السابقة كانت أكثر ضعفًا، ولم تتشكل في فردية أو شخصية بعينها.

وفي هذه الثروة من الحياة الإنفعالية لهذا، يجب على الشخصية أن تُظهر نفسها أيضًا. ما يشكل بالضبط الاهتمام بأن ما تأخذه في شخصية ما هو حقيقة وأن قتل هذه الكلية إنما تبرز بقوة في هذا الاهتمام ومع هذا ففي هذا الإمتلاء يظل هو ذاته، ذاتاً كلية في نفسه. فإذا كانت الشخصية ليست مرسومة بدقة في هذا الإطار وفي الذاتية وهي تجريدية تحت رحمة إنفعال مفرد وحسب، إذن فإنها تبدو بجانب ذاتها، أو مجنونة، وضعيفة، وعقيمة. وذلك أن الضعف والعجز بلا حول ولا قوة للأفراد كلها

١. هذا الاقتباس المألوف لا أستطيع أن أتبينه وأن ستانيوس يقول "أولًا في العالم صنع الخوف الآلهة"، غير أني أعتقد أن هيجل لديه شئ يوناني في عقله.

قائمة في هذا، حتى أن مكونات تلك القُوىَ الخالدة لا تظهر فيهم باعتبارها نفس هذه القوى، كصفات مغروسة فيهم باعتبار موضوع الصفات.

وعندٍ هوميروس، على سبيل المثال، فإن كل بطل هو فكري كلي من الصفات والخصائص، وكلها ممتلئة بالحياة وإن أخيل هو أكثر الأبطال شباباً، لكن قوته الشبابيةلا تنقصها الصفات الإنسانية الأصيلة الأخرى، وإن هوميروس يكشف النقاب عن هذه الجوانب المتعددة لنا في أكثر المواقف تباينًا. إن أخيل يحب أمه، ثيتيس، وهو يبكي لبريرسيس لأنها انتزعت منه، وإن شرفه المميت يدفعه إلى الشجار مع أجاممنون حيث نقطة الإنطلاق لكل الأحداث التالية في الإلياذة. وبالإضافة إلى هذا هو أصدق صديق لباتروكليس وانتيلوثوس، وفي الوقت نفسه أشد شاب مشتعل بالتألق، خفيف الحركة، الشجاع، ولكنه كله إحترام للمسنين. وإن فينوكس المخلِص، أخلص رفيق له، هو رهن إشارته، وفي جنازة باروكلوس أعطى لنستور العجوز أكبر إجلال وتشريف. ولكن مع هذا، فإن أخيل أيضًا يظهر نفسه على أنه سريع الغضب، نَزق، منتقم، كله قسوة متناهية بالنسبة للعدو، على نحو ما يربط هكتور بعربته، ويسوقها، ومنها يجر الجثمان ثلاث مرات حول جدران طروادة. ومع هذا فإنه يكون لطيفًا عندما يأتي بريام العجوز إليه في خيمته؛ إنه يعيد تفكيره في أبيه العجوز في بيته ويعطي للملك الذي يبكي اليد التي

ذبحت إبنه. وعن أسخيلوس يمكننا أن نقول. هنا رجل؛ إن الجوانب المتعددة للطبيعة البشرية البديلة تطور كل ثرائها في هذا الواحد المفرد. ويصدق الأمر نفسه على الشخصيات الهومرية الأخرى- أوديسوس، ديوميدس، أجاكسي، أجاممنون، هكتور، أندروماخ؛ إن كل واحد مهم كيان بكامله، عالَمٌ، وليس على الإطلاق التجردي التشبيهي لَمِعلَم ما معزول للشخصية. وكم تبدو المقارنة باهتة وتافهة، حتى لو كان الأفراد أقوياء، وأنهم سيجفرير الصَلب، شيطان طروادة، وحتى فولكر المقصود[١].

إن مثل هذا الجانب المتعدد وحده هو الذي يعطي إهتمامًا حيًا للشخصية. وفي الوقت نفسه فإن هذا الامتلاء يجب أن يظهر على أنه (مُتمركز) في شخص (واحد) وليس على أنه انتشار، تفكك، مجرد سرعة اهتياج- كأطفال، على سبيل المثال يتناولون كل شيء ويشكلون شيئًا منه بنت اللحظة، ولكن بدون طابع؛ إن الطابع- بالعكس- يجب أن يلج في أكثر العناصر تنوعًا للقلب الإنساني، وليكن هذا منهم، ليكن هذا ذاته مُمتلئًا تمامًا بهم، ومع هذا في الوقت

١. هي شخوص في مسرحية Nibelungenlied وإن إشارتي لهذا العمل والذي يشير إلية هيجل فى الأغلب مستخدمين الترجمة الإنجليزية التى قام بها أ. ت. هاتو (١٩٧٢) حيث توجد تبديلات يستخدم مثل تلك النقاط التى طرحها هيجل كتأليف وجغرافيا القصيدة. وبعد الاستحمام فى دم التنين، يصبح سيجويد "صلبًا" وغير قابل للانجراح فيما عدا منطقة عظمة وأن فولكر كان نبيلا، وكان يسمي "صلبًا" لأنه كان هاويا رصينًا وقال هيجل أن شيطان طروادة، فى تطابق مع ممارسة الكتاب الألمان فى العصر الوسيط الذين أحبوا تتبع أسلافهم من أبطالهم حتى الطرواديين أو اليونايين. وإن هاجن يوصف بالفعل على أى حال - على أنه "سيد الترونيك" وأن موقع هذا المكان حوله نزاع اقترح يرونهايم، ولكن رغم أن هاجن أكثر اخلاصًا لبروهيلد من أيسلاندا أكثر من تشرعيهم من بورجوندى، فإن إقطاعي يورجنديا وربما على غير رغبته لا يريد قادة على مثل هذه المسافة البعيدة ولاسون، على أي حال (ص ٣٢٣) قرأ (هاجن فون تروجى).

نفسه لا يجب الجمود فيهم بل بالأحرى، في هذه الكلية من الاهتمامات والهداف والصفات ومعالم الشخصية، تحتفظ بالذاتية التي تحتشد وتتماسك في ذاتها.

ومن أجل عرض (مثل) هذه الخصائص الكلية فإن الشعر الملحمي، فوق كل ما هو شعر درامي وغنائي.

ولكن عند هذه الكلية (على هذا النحو) فإن الفن لا يستطيع أن يتوقف. ذلك أن علينا أن نتعامل مع (المثالي) في تحدده، ولهذا فكلما كان الطلب الخاص الأكثر للتجزئية والفردانية فإننا نجد ضغطًا هنا. إن الحدث، خاصة في صراعه ورد فعله، يجب أن يكون ماثلًا داخل حدود محددة ومتحددة. وبالتالي فإن أبطال الدراما في معظم الأحيان أكثر بساطة في ذواتهم عن تلك الواردة في الملحمة وإن تعريفها الدقيق يتبين من خلال (الشجن) الجزئي الذي يجري جعله مَلحَمًا جوهرياً وضرورياً للشخصية والذي يفضي إلى أهداف وقرارات وأفعال خاصة. ولكن إذا كان التقييد سيشتط حتى أن الفرد سينحطُّ إلى مجرد شكل تجريدي محض (الشجن) خاص مثل الحب، الشرف، إلخ، وحينئذ فإن كل حيوية وحياة ذاتية تُتقد ويصبح العرض-كما هو في الفرنسية-في العالم في هذا المضمار بائسًا وحسب. وفي الشخصية المتجسدة لابد من وجود مظهر رئيسي (واحد) يكون سائدًا، ولكن في هذه التحددية، فإن (الحيوية) الكاملة والإمتلاء يجب أن يظلا محفوظين، حتى تكون لدى الفرد فرصة التحول في عدة

اتجاهات، وأن ينشغل في تنوع من المواقف، وأن يتكشف في اتجاهات عديدة، لكي ينخرط في تنوع المواقف، وأن يَفُضَ في التعبيرات المتنوعة ثراء حياة باطنية متطورة. وبالرغم من (شجنها) البسيط الفطري، فإن الشخوص في تراجيديات سوفوكليس هي مواضع على هذا الطيف من الحياة. وهم في حد كفايتهم الذاتية المرنة يمكن مقارنتهم مع تماثيل النحت. وبعد كل شيء، بالرغم من الحتمية؛ فإن النحت يمكن أن يعبر عن جوانب متعددة للشخصية. وفي مقابل الانفعال الحافل بالعاصفة والذي يركز بكل ما لديه من قوة على نقطة واحدة وحسب، فإن النحت يمثل في سكونه وصمته الحيادية القوية التي تسك بهدوء كل قوادها داخل ذاتها؛ ومع هذا فإن هذه الوحدة الهادئة مع هذا لا تتوقف عند التحددية التجريدية ولكن في جمالها تنذر بميلاد كل شيء على أنه الإمكانية لمباشرة للنفاذ في أكثر أنواع العلاقة تنوعًا. ونحن نرى في الشخوص الأصيلة للنحت عمقًا هادئًا في سلام وهو يمتلك في ذاته القدرة على تجسيد كل القوى خارج ذاته. والأكثر من النحت فإن علينا أن نتطلب من فن الرسم والموسيقى والشعر التفرد الباطني للشخصية، وهذا المطلب قد تحقق من خلال الفنانين العباقرة في كل العصور. وعلى سبيل المثال، في مسرحية "روميو وجولييت" لشيكسبير، فإن روميو لديه الحب على أنه (شجنه) الرئيسي؛ ومع هذا نراه في أشد العلاقات تنوعًا مع والديه وأصدقائه والصفحة التي يخط عليها، وفي المشاجرات على الشرف ونزاعه مع تاريبالت،

في تقواه وتفرده وهدوئه، بل وحتى على حافة القبر، في الحديث مع الصيدلي والذي يشتري السم المميت، وهو طوال الوقت يَتبدى وقورًا وفي حالة حركة بشكل عميق. وبالمثل في جولييت نجد كلية العلاقات مع أبيها وأمها ومرضتها والكونت باريس وفرايز ومع هذا فهي مستغرقة للغاية في نفسها على نحو ما في كل هذه المواقف، وأن شخصيتها الكلية لا ينفذ منها ولا يتولد منها إلا شعور واحد، إنفعال حبها الذي هو عميق ومتسع ولا حدود له مثل البحر، حتى أنها يمكن أن تقول بحق "كلما أعطيتك المزيد كلما ازداد ما أملكه، فكلاهما لا متناهيان" (الفصل الثاني، المنظر الثاني).

لهذا فإنه مع كون (الشجن) شجنًا واحدًا وحسب هو المعروض، فإنه لايزال مطلوباً، بسبب الثراء في ذاته، أن يتطور. وهذا هو الحال حتى في شعره الغنائي حيث أن (الشجن) لم يقدر بعد أن يتأتى في حدث في الأمور العينية. وحتى هنا فإن (الشجن) يجب أن يُعرض على أنه الموقف الباطني لقلب حافل ومتطور حيث يستطيع أن يتبدى في كل جانب للمواقف والظروف. إنها لبلاغة رائعة أن تخيلا يُطبق على كل شيء يحضر الماضي إلى الحاضر، وهو يستطيع أن يستخدم المحيط الخارجي الشامل كتعبير رمزي على أن الحياة باطنية ولا يقرب في أعماق الأفكار الموضوعية ولكن في عرضها فإنها تنم عن روح نبيلة بعيد الوصول إليها، وهي روح كلية واضحة جديدة بالتجليل-

وهذا الثراء للشخصية الذي يعبر عن عالمه الباطني هو في موضعه الحق حتى في الشعر الغنائي. وإنه بالفهم فإن مثل هذا التعدد للجوانب في (شجن) محدد سائد، يبدو- بحق- على أنه غير منطقي. وإن آخيل على سبيل المثال في شخصيته النبيلة البطولية، الرجل الذي قوته الخاصة بالجمال يشكل صفته الأساسية، له قلب رقيق في العلاقة بالأدب والصديق؛ والآن، كيف يكون ممكنًا - على نحو ما يمكن أن يتساءل المرء-بالنسبة له أن يسحب هكتور حول الجدران في تعطشه القاسي للإنتقام؟ وبالمثل نجد على نحو غير منطقي مهرجي شيكسبير، هم في الأغلب دائمًا مهرة ولديهم حسٌ مرهف أصيل؛ وهكذا يمكن للمرء أن يقول: كيف يستطيع مثل هؤلاء الأفراد الماهرين أن ينحدروا إلى درجة أنهم يتصرفون بفظاظة شديدة؟ وإن الفهم، الذي سوف يؤكد على نحو تجريدي جانبًا واحدًا من الشخصية ويدفعه على الإنسان بكليته على أنه الشيء الوحيد الذي يحكمه. وما هو معارض لمثل هذه الهيمنة ذات البعد الواحد تبدو بالنسبة للفهم على أنها غير منطقية على نحو بسيط. ولكن في ضوء (العقلانية) لما هو كلّي بالفطرة ومن ثم فهو شيء عجيب، فإن هذه اللامنطقية هي بالضبط ما هو منطقي وحق. ذلك أن الإنسان هو على هذا النحو: إنه ليس وحسب حامل تناقض طبيعته المتعددة الجوانب بل تآذرها، ومن ثم تظل المساوية والحقة بالنسبة له.

ولكن يترتب على هذا أن الطابع يجب أن يضم تجزيئته

إلى ذاتيته؛ يجب أن يكون شخصية محددة وفي هذه التحددية يمتلك ناصية القوة والصرامة فيما يتعلق بشجن (واحد) يظل صادقًا مع ذاته. وإذا لم يكن الإنسان هكذا (واحدًا) في ذاته، فإن الجوانب المختلفة لخصائصه المتنوعة تتناثر وفي تلك الحالة تكون بلا معنى وتفقد معناها. وأن يكون المرء في وحدة مع نفسه يشكل في الفن تمامًا الجانب اللامتناهي والإلهي للفردانية. وإنطلاقا من هذه النقطة فإن الصرامة والحسم هما أمران صارمان هامان للعرض المثالي للشخصية وكما لمسنا المسألة من قبل؛ فإن هذا العرض المثالي يتبدى عندما كلية القوى تحاط بتجزئية الفرد، وفي هذا التوحد، تصبح ذاتية وفردانية تتوحد على نحو كامل في ذاتها وفي علاقتها الذاتية.

وبالإضافة، باتباع هذا المطلب، يجب أن نهاجم عروضًا عديدة وخاصة بالنسبة للفن الأكثر حداثة.

ففي مسرحية (السيد) لكورني على سبيل المثال فإن صراع الحب والشرف يلعب دورًا بارزًا. ومثل هذا (الشجن) في الشخوص المختلفة يمكن أن يفضي بالطبع إلى صراعات؛ ولكن عندما يجري تقديم هذا كتعارض باطني في الفرد والشخصية عينها، فإن هذا يزودنا بفرصة لمونولوج متعدد بلاغي ومؤثر، ولكن ما يخفق في قلب واحد والذي يتجاذب من تجريد الشرف في ذلك الحب، والأمر بالعكس، هو عكس تمامًا للحسم الشديد ووحدة الشخصية.

وبالمثل فإن الأمر عكس الحسم الفردي إذا كانت الشخصية الرئيسية التي فيها قوة (الشجن) تتحرك وتعمل هي نفسها محددة ويجري نقاشها من وجهة شخصية ثانوية، والآن يستطيع راسين يحول اللوم عليه إلى آخر- مثلًا على سبيل المثال، فيبدو في مسرحية راين (عام١٦٧٧) وقد تحدث عنها أبونون. وإن شخصية أصيلة إنما تتحدث من تلقاء نفسها ولا تسمح لقريب أن يفتش في ضميره ويتخذ قرارات. ولكن إذا كان قد قرر أن يتصرف إنطلاقًا من ذاتياته، فإنه أيضًا يأخذ على عاتقه اللوم لفعله ويرد على هذا.

وهناك نمط آخر من عدم رسوخ الشخصية قد تطور بصفة خاصة في العروض الألمانية الحديثة، إلى ضعف باطني للحساسية التي استحكمت لمدة طويلة في ألمانيا. وأقرب مثل شهير هو مسرحية "آلام فرتز" (١٧٧٤) لجوته يمكن إدراجها، وفيها شخصيته مريضة بدون قوة لترفع نفسها على أنانية حبه. وما يجعله مهما هو عاطفة وجمال مشاعره، وعلاقته الوثيقة بالطبقة العليا على مدى تطور ورقة قلبه. والأكثر حداثة، فإن هذا الضعف والغوص المتزايد في الذاتية الجوفاء بطابع الشخصية قد اقتضى عديدًا من الأشكال الأخرى. وعلى سبيل المثال، يمكننا أن ندرج هنا (النفس الجميلة) في رواية (فولدمار) لياكوبي ففي هذه الرواية تتبدى بأكثر وضوح عظمة روعة القلب وضلال الخادع الذاتي لفضياته وروعته. ويوجد إرتقاء

وجلال النفس والذي كل طريقة يتأتى إلى علاقة عكسية مع الواقع، والضعف الذي لا يستطيع أن يتحمله ويطور المحتوى الاصيل للعالم القائم الذي تخفيه عن ذاتها من خلال تفوقية حيث اعتبار كل شيء لا قيمة له في ذاته. وبعد كل شيء، بالنسبة للإهتمامات الأخلاقية الصادقة والأهداف المشروعة للحياة على نحو أن نفسًا جميلة ليست منفتحة؛ بل بالعكس، إنها تنسج خيوطها في ذاتها- هي تعيش وتتحرك وحسب داخل مجال خيوطها المنسوجة الدقيقة الذاتية والدينية. وفي هذه الحماسة الباطنية لإمتيازها غير المحدود الذي تنسجه على نحو كبير، تكون حينئذ في التو مرتبطة بعدم رتابة لا متناهية نحو أي فرد آخر يكون في كل لحظة موضع إفتراض أن نستكشفه ونفهم ونعجب بهذا الجمال المتفرد؛ وإذا كان الآخرون لا يستطيعون أن يفعلوا هذا، إذن في التو فإن قلبه بِكليَّتهِ إنما يتحرك نحو أعماقه وينجرح بشدة. وحينئذ فإن المرء برمته مرتبط بالبشرية كلها، بكل الصداقة، بكل الحب وإن العجز عن عدم تحمل الوقاحة والجفاء والظروف التافهة والتخبط الذي يجري التمعن فيه والذي به لا ينجرح إنما يفوق كل خيال، وإن أشد الأمور تفاهة هو الذي يحمل مثل هذا القلب الجميل إلى أعماق اليأس. وإذن، فإن الانتحاب والقلق والأذى والمزاجِ السيء والمرض والكابه والتعاسة ليس لها نهاية. ومن ثم يظهر عذاب للتأملات عن النفس، وتشنج وحتى لجاجة وقوة النفس، والتي فيها في المقام الأخير فإن التعاسة والضعف الكليين للحياة الباطنية لهذه النفس الجميلة يجري

التعرض لها. ونحن لا نستطيع أن يكون لنا قلب إزاء غرابة القلب هذه ذلك لأنها خاصية الشخصية الأصيلة بأن يكون لها روح وقوة لأن تريد وتمسك بزمام شيء واقعي. والاهتمام بمثل هذه الشخوص الذاتية التي تظل دائمًا منغلقة في ذاتها هو اهتمام أجوف، مهما يكن تضخيم فكرة أن طبيعتهم هي أسمى وأكثر نقاء، وأن هذا المرء قد حوى في داخله ما هو إلهي (والذي هو بالنسبة للآخرين مُدّثرُ تمامًا في أعماق نياط القلب) ويعرضه على نحو كامل في تجرُد.

وفي شكل آخر فإن هذا النقص في الصلابة الجوهرية الباطنية للشخصية قد تطور أيضًا عندما الروائع الأسمى الملحوظة الخاصة بالقلب يجري تجسيدها بطريقة عكسية ويجري معاملتها كَقُوىً مستقلة. وهذه مملكة السحر والمغناطيسية والشياطين وأشكال الظُهور الفائقة للنورانية، ومرض السير خلال النوم، إلخ. وإن الفرد الحي والمسئول بالنسبة لهذه القُوىَ المظلمة إنما توضع في علاقة مع شيء هو من ناحية داخل نفسه، ولكن من ناحية أخرى هو متجاوز وغريب عن حياته الباطنية، والذي به يجري تحديدها وإحكامها. وفي هذه القوى المجهولة يفترض أن تكمن حقيقة منغلقة عن الخشية التي لا يمكن إستيعابها أو منحها. وفي مجال الفن- مهما يكن الأمر- فإن هذه القوى الحالكة يجب حظرها تمامًا، ففي الفن لا يوجد شيء حالك؛ كل شيء واضح وشفاف. وبهذه الأفكار النورانية

لا يجري التعبير إلا عن مرض الروح؛ وإن الشعر يتوجه إلى الضبابية واللاجوهرية والخواء، وهناك أمثلة على هذا عند هوفمان وعند هنريخ فون كليست في مسرحيته "أمير همبورج". وإن الشخصية المثالية حقًا ليس من أجل محتواها وشجنها أن يوجد شيء فائق للطبيعة وما هو متعلق بالأشباح ولكن توجد وحسب الإهتمامات الحقة حيث يكون فيها متوحدًا مع ذاته. وإن وضوح الرؤية خاصة قد أصبح شيئًا تافهًا وفجًا في الشعر الحديث. وفي مسرحية "وليم تل" لشيلر (الفصل الثاني، المنظر الأول)، من جهة أخرى، عندما يعلن أتنجهاوسن عند دنو الموت مصير بلده، وإن التنبؤ من هذا النوع يجري استخدامه في الموضع الملائم. ولكن أن يجري تبادل لصحة الشخصية بمرض الروح لإحداث المصادمات واستثارة الاهتمام، هو أمر دائمًا غير سعيد؛ ولهذا السبب أيضًا فإن الجنون يجب إستخدامه وحسب بحرص شديد.

بالنسبة لهذه الإنحرافات التي تتعارض مع الوحدة والصرامة بالنسبة للشخصية ربما تلحق بهذا على نحو رائع المبدأ الأحداث للسخرية[1]. وهذه النظرية الزائفة دفعت الشعراء إلى أن يدخلوا في الشخصيات تنوعًا لايتآزر في وحدة، حتى أن كل شخصية تدمر نفسها بحسبانها شخصية. (وبمقتضى هذه النظرية) إذا ما تأتي لفرد أن يتقدم أولًا بطريقة محددة، فإن هذه التحددية عليها أن تتعدى إلى ضدها، وإن شخصية عليها بالتالي أن تنقل إلى ماهو

١. انظر كتاب هيجل؛ فلسفة الحق، الفقرة ١٤٠ وما بعدها.

عكسي، ومن ثم فإن شخصيته - لهذا- لا تطرح شيئًا سوى عدمية تجديتها وذاتها. وبالسخرية فإنها تعد على أنها الذروة الحقيقية للفن، وذلك بافتراض أن المُشاهِد لا يجب أن يتشبث باهتمام إيجابي متوارث، بل عليه أن يعلو على هذا، حيث أن السخرية نفسها هي فوق كل شيء.

وبهذا المعنى فقد جرى اقتراح - بعد كل شيء- شرح الشخوص عند شيكسبير. والسيدة ماكبث- على سبيل المثال-يُفترض فيها-كما يذهب تايك- أن تكون القرينة المحبوبة مع قلب رقيق، بالرغم من أنها لا تكتفي بإيجاد دافع لفكرة القتل، بل هي تنفذها (من خلال يد زوجها). لكن شيكسبير يبدع، وذلك بالضبط من جراء الحسم وتوتر شخوصه، حتى في العظمة والصرامة الخالصة للشر. وإن هاملت في الحقيقة غير حاسم في ذاته، ومع هذا ليس لديه شك فيما يجب (ربما) عليه أن يفعله، ولكن وحسب (كيف). ومع هذا فالآن إنهم يجعلون حتى شخوص شيكسبير شبحية. ولنفترض أننا يجب أن نجد شغفًا، تمامًا بمقتضى حسبانهم، البطلان وعدم الحسم في التغير والتردد، والهرَاء من هذا النوع. ولكن (المثالي) قائم في هذا، من أن الفكرة (وقائعية) وبالنسبة لهذه الوقائعية ينتمي الإنسان كذات ولهذا كوحدة صارمة في ذاته.

وعند هذه النقطة فإن هذا يمكن أن يكفي في العلاقة بالنسبة لإمتلاء الشخصية في الفن. والشيء الهام هو (شجن) جوهري خاص فطري في صدر غني ومكتمل

والذي عالمه الفردي الباطني يجري النفاذ فيه من خلال (الشجن) على نحو أن هذا النفاذ، وليس (الشجن) وحده على هذا النحو يكون ماثلًا. وعلى هذا النحو أيضًا فإن (الشجن) في القلب البشري لا يجب أن يدمر ذاته في ذاته بهدف عرض ذاته على أنه شيء غير جوهري وأنه عدم.

٣. التحددية الخارجية للمثالي

في ارتباط بتحددية المثالي، فإننا قد عاملناه (أولًا) في داخل إطارات عامة، ألا وهي: كيف ولماذا أن (المثال) على هذا النحو عليه أن يتدثر أو على نحو بشكل ما هو جزئي. (ثانيًا) لقد وجدنا أن (المثال) يجب أن يتحرك في ذاته ويتقدم لهذا إلى ذلك الاختلاف في ذاته، إلى الكلية لما يجري عرضه كحدث. ومع هذا فمن خلال الحدث نجد أن (المثال) يتكشف في العالم الخارجي، ومن ثم ينشأ التساؤل، (ثالثًا)، كيف لهذا المظهر النهائي للواقع الغيبي يجب أن يتشكل على نحو يناسب الفئة. ذلك أن (المثالي) هو الفكرة المتوحدة مع (حقيقتها). وبالتالي علينا أن نتابع هذه الحقيقة لا لشيء إلا وحسب إلى مدى الفردية الإنسانية وطابعها. لكن الإنسان له أيضًا وجود (خارجي) غني، منه في الحقيقة- كذات- يسحب نفسه ويصبح منغلقًا في ذاته، ومع هذا في هذه الوحدة الذاتية مع نفسه لا يزال مرتبطًا بما هو خارجي بنفس القدر. وينتمي للوجود الفعلي للإنسان عالم محيط به، تمامًا على غرار أن تمثال

الرب له معبد وهذا هو السبب الذي يوجب علينا أن نذكر الآن الخيوط المتعددة التي تربط المثال بالعالم الخارجي وأن تستقر من خلاله.

وهكذا فإننا الآن ننفذ إلى الرحابة اللامتناهية للظروف والمتشابكة في الأمور الخارجية والمتعلقة. وذلك لأنه في المقام الأول نجد أن الطبيعة تضغط علينا في التو من الخارج، في المكان، الزمان، المناخ؛ وفي هذا الصدد، عند كل خطوة من خطواتنا، أينما نتجه، فإن صورة جديدة وخاصة دائمًا تواجهنا عن ذي قبل. زيادة على ذلك، فإن الإنسان يفيد ذاته من الطبيعة الخارجية بالنسبة لإحتياجاته ولأغراضه؛ وهناك يتأتى اعتبار الحالة والطريقة التي يستخدمها لذلك: مهارته في إبداع وتعظيم شانه من خلال الأدوات والسكن والأسلحة والمقاعد والعربات وطريقته في إعداد الطعام وطريقته في الأكل، أي المجال الواسع الشامل لراحة ورفاهية الحياة، إلخ. وبجانب هذا، فإن الإنسان يعيش أيضًا في عالم وافر عيني للعلاقات الروحية، والتي هي على نحو متساوٍ يجري إعطاؤها وجودًا خارجيًا، حتى أنه ينتمي للعالم الواقعي المحيط للحياة الإنسانية الأنماط المختلفة للقيادة وللطاعة، للأسرة، للأقارب، للممتلكات، لحياة الريف والمدينة، للعبادة والعادات الريفية، ولتكاليف الحرب، وللظروف المدنية والسياسية، للمجتمعية. بالاختصار التنوع الكلي للعادات والاستخدامات في جميع المواقف والأفعال.

في كل هذه الجوانب فإن (المثالي) يتخطى في التو الواقع الخارجي العادي، يتخطى الحياة اليومية للعالم الفعلي، ولهذا السبب، إذًا ما حافظ المرء على أن يستبقى تحت نظره الفكرة المحورية المرتبة (للمثال)، فإن الأمر يبدو كما لو أن الفن يجب أن يقطع كل صلاته بهذا العالم، عالم الأشياء النسبية، وذلك لأن جانب ما هو خارجي مفروض فيه أن يكون شيئًا مختلفًا على نحو خالص، بل حتى في المقارنة مع الروح والباطنية والسوقية والتفاهات. ومن هذه الوجهة من النظر، فإن الفن يعد كقوة روحية عليها أن ترفعنا فوق المجال الشامل للإحتياجات والعَوَز والتبعية، وعملية أن يحررنا من الذكاء والذاكرة اللتين اعتاد الناس أن يحطوا عليها. زيادة على ذلك، فإن هذا مفترض فيه أن يكون ساحة، تقليدية في الغالب، ساحة للحوادث وحسب، لأنها مقيدة بالأمان والمكان والعادة، وهذه الأمور- كما يجري الظن على الفن أن يزدريها ويبعدها. ومع هذا فإن هذا التماثل مع المثالية هو في جانب منه ليس إلا تجريدًا فائقًا وحسب صنعته وحسب النظرة الذاتية الحديثة التي تنقصها الشجاعة لتسلم ذاتها لما هو خارجي، وهي من جانب آخر نوع من القوة التي يفرضها المرء لكي يتمكن بمجهوده بأن طرح نفسه خارج هذا المجال ويتجاوزه، إذًا لم يكن من ذي قبل قد ارتفع على نحو مطلق فوق هذا بالميلاد والطبقة والوضع. وكوسيلة لهذا الطرح للمرء في الخارج وفيما هو متجاوز، لا يظل هناك شيء آخر في تلك الحالة سوى الإنسحاب في العالم الباطني للمشاعر والتي لا

يتركها المرء. والآن في هذا العالم اللاواقعي يعتبر الإنسان نفسه كائنًا حكيمًا وكل ما لديه هو وحسب أن يتطلع كثيراً إلى السماء ومن ثَم يعتقد انه يستطيع أن يستغنى عن كل شيء على الأرض. لكن المثالي الاصيل لا يتوقف عند اللاتحددية والباطانية الخالصتين؛ بل بالعكس؛ إن المثالي يجب أيضًا أن ينطلق في كليته في تأمل خالص للعالم الخارجي في كل جوانبه. لهذا، فإن الإنسان، هذا المركز الكلي للمثال، (يحيا)؛ إنه على نحو جوهري يكون الآن وهنا، إنه الحاضر، إنه اللاتناهي الفردي، وإلى الحياة ينتمي تعارض بيئة الطبيعة الخارجية بصفة عامة، ومن ثم يوجد ارتباط بها ويوجد نشاط فيها. والآن لما كان هذا النشاط يجب استيعابه، لا على هذا النحو فقط، بل في مظهره المحدد، من خلال الفن، فإن عليه أن ينفذ في الوجود على وفي مادة هذا النوع (الدنيوي).

ولكن لما كان الإنسان في نفسه كلية ذاتية ومن ثّم يفصل نفسه عما هو خارجي بالنسبة له، كذلك فإن العالم الخارجي أيضًا هو كل ملتف ومترابط على نحو منطقي في ذاته. ومع هذا في هذا الصدد بين الشيء وغيره فإن كلا العاملين هما في علاقة جوهرية ويشكلان واقعًا عينيًا وهذا وحسب بفضل هذا الترابط المتداخل، وبأن عرض هذا الواقع يطرح محتوى (المثالي). ومن ثم ينشأ التساؤل الذي نوهنا به من قبل: في أي شكل وهيأة يمكن للخارجية أن يجري تمثيلها في الفن بطريقة مثالية داخل مثل هذه

الكلية؟

في هذا الصدد أيضًا علينا مرة أخرى أن نميز ثلاثة جوانب في العمل الفني:

أولًا: إنه كل الخارجية التجريدية على هذا النحو- المكان، الزمان، الشكل، اللون- مما يحتاج إلى شكل يتماشى مع الفن.

ثانيًا: إن الخارجي يتأتى إلى الساحة في الواقع الغيبي، على نحو ما قد خططنا له، وهو يتطلب في العمل الفني تناغمًا مع ذاتية الوجود الباطني للإنسان والذي جرى وضعه في مثل هذه البيئة.

ثالثًا: إن العمل الفني يوجد من أجل بهجة التأمل- من أجل جمهور له مطلب أن يجد ذاته ثانية في (موضوع الفن) بمقتضى عقيدته الأصيلة وشعوره وتخيله، وأن يكون قادرًا على أن يتمشى مع الموضوعات الماثلة.

١. التخارج التجريدي على هذا النحو

عندما ينتزع (المثالي) من ماهيته المجردة وينفذ في الوجود الخارجي، فإنه يكتسب في التو نأمة مزدوجة من الواقع. وإن العمل الفني من جهة يعطي لمحتوى (المثال) بصفة عامة الشكل العيني للواقع، نظرًا لانه يُظهر ذلك المحتوى كحالة خاصة للوجود، موقفًا خاصًا، كطابع، كحادثة، كفعل، وفي الحقيقة في شكل شيء هو في الوقت نفسه واقعة خارجية؛

ولسبب آخر، إن هذا المظهر، الكلي في ذاته، يجعل الفن يتحول إلى مادية (حسية) خاصة، وبهذا يخلق عالم فن جديد، وهو مرئي لكل عين ومسموع لكل أذن. وفي كلا هذين الجانبين فإن الفن يكشف عن أبعد زوايا ما هو خارجي، والذي فيه فإن الوحدة الكلية المتجذرة (للمثالي) لا تستطيع في روحانيتها العبثية أن تتبدى في مظهر بعد ذلك. وفي هذا الصدد فإن العمل الفني له جانب خارجي مزدوج، أي:

(أ) إنه يظل موضوعًا خارجيًا على هذا النحو ولهذا،

(ب) في تشكله على هذا النحو لا يستطيع أيضًا أن يقدر إلا على وحدة خارجية. وهنا يتيح ثانية العلاقة نفسها التي لدينا من قبل فرصة لمناقشة الارتباط بجمال الطبيعة، وأيضًا فإن الخصائص نفسها تبرز مرة أخرى، وهنا في علاقة بالفن. بكلمات أخرى فإن طريقة تشكيل ما هو خارجي هي، من جهة، الانتظام والتناسق والتطابق مع القانون، ومن جهة أخرى، الوحدة كبساطة وصفاء للمادة الحسية التي يستخدمها الفن كعنصر خارجي لوجود منتجاته.

(أ) أولًا، بالنسبة للإنتظام والتناسق، فهما باعتبارهما وحدة هندسية لا حياة فيها وحسب، لا تستطيع بالإمكانية إستيعاب طبيعة العمل الفني، حتى في جانبه الخارجي؛ إن لها مكانة وحسب فيما هو بلا حياة متوارث في الزمن والأشكال المكانية إلخ وفي هذا المجال فهي

تظهر لهذا كعلاقة على السيطرة والتعمد حتى في أشد الأشياء خارجية. إننا نراها- لهذا- تؤكد ذاتها في الأعمال الفنية بطريقتين. وهي قابعة في تجريدها فإنها تدمر صفة الحياة؛ إن العمل المثالي للفن يجب لهذا، حتى على جانبه الخارجي، أن يرتفع على ما هو نَسَقي محض. ومع هذا، في هذا الصدد، كما في النغمات الموسيقَية-على سبيل المثال- فإن الانتظام لا يستمر على نحو كلي على الإطلاق. وكل ما هنالك أنه يرتد إلى ان يكون ببساطة أساسًا. ولكن، بالعكس، فإن هذا التقييد والإنتظام والجامح وغير المقيد هما مرة أخرى الخاصية الأساسية الوحيدة التي تستطيع بها الفنون المؤكدة أن تتمشى في خط مع ما هو مادي من أجل عرضها. وفي هذا الصدد فإن الإنتظام هو المثال الوحيد في الفن.

إن تطبيق كلا الإنتظام والنسقية من الناحية المبدئية إنطلاقًا من وجهة النظر هذه، واردةٍ في العمارة لأن هدف العمل المعماري للفن أن يعطي شكلًا فنيًا للبيئة الخارجية غير العضوية المتوارثة للروح. ولهذا فإن ما يسود في العمارة هو الخط المستقيم والزاوية القائمة، والنوافذ، والقناطر، والعواميد والقباب. وذلك أن العمل المعماري للفن ليس غاية في ذاتها؛ إنه شيء خارجي خاص بشيء آخر يفيده كزخرفة أو تزيين أو كسكن إلخ. وإن بناية ما تنتظر الشكل المنحوت لإله أو لجماعة من الناس يتخذون لهم مسكنًا هناك. وبالتالي فإن مثل هذا العمل الفني لا يجب

من الناحية الجوهرية أن يجذب الأنظار لذاته. وفي هذا الصدد فإن الانتظام والنسقية ملائمان ضمنيًا كقانونٍ حاسم للشكل الخارجي، نظرًا لأن العقل يتخذ له شكلا منتظمًا شموليًا لمجرد النظر، وليس مطلوباً أن يشغل نفسه طويلًا باستخداماته وبطبيعة الحال لا موضع للتساؤل هنا عن العلاقة الرمزية التي تفترضها الأشكال المعمارية أيضًا في العلاقة بالمحتوى الروحي حيث يجري تقديم إقامة ما يحيط بالمكان أو بموضع خارجي.

والشيء نفسه ينطبق أيضًا على النوع الصارم من الحدائق والتي تعد تطبيقًا مُعدَلًا للأشكال المعمارية على طبيعة قائمة بالفعل. ففي الحدائق، كما في المباني، فإن الإنسان هو الأمر الرئيسي. والآن بطبيعة الحال، هناك نوع آخر من الحدائق يحدث تنوعًا ويحول نقص انتظامه إلى قاعدة؛ ولكن الانتظام هو الأمر المفضل. وذلك أننا إذا نظرنا إلى شبكة الممرات والأرض التي تكسوها الشجيرات فإنها باستمرار تنبع في إنحناءاتها ودهاليزها وجسورها فوق المياه الراكدة، فإن روعة الكنائس الصغيرة والمعابد الصينية والصوامع وجرار حفظ رماد الموتى والمحارق والمعابد والهياكل المتعددة الأدوار والمتاريس والتماثيل- بالرغم من كل المطلب للاستقلال فإنه سيكون لدنيا في التو أكثر مما نحتاج إليه؛ وإذا نظرنا نظرة ثاقبة فإننا سنشعر في التو بالاشمئزاز. والأمر مختلف تمامًا بالنسبة للمناطق الطبيعية وجمالها؛ إنها ليست قائمة بغرض الاستعمال والإرضاء وربما

تتأتى أمامنا بمتضاها كموضوع للاهتمام والمتعة ومن جهة أخرى فإن الانتظام في الحدائق يجب ألا يدهشنا بل هو يُمَكِّن الإنسان على أن يكون مطلوباً، وأن يظهر على أنه شخص رئيسي في البيئة الخارجية للطبيعة.

وحتى في فن الرسم يوجد مجال للانتظام والتناسق في ترتيب ما هو كلي، وفي تجميع الشخوص ومقرهم وحركتهم وأرديتهم، إلخ. ومع هذا ففي فن التصوير لما كانت الصفة الروحية للحياة يمكنها أن تنفذ من المظهر الخارجي بطريقة أكثر عمقًا عما يمكن أن يحدث في فن العمارة، وإن مدى ضيقًا وحسب يتاح للوحدة التجريدية للتناسق، ونحن نجد تماسكًا صارمًا وإن قاعدته في الجزء الأكبر وحسب في بدايات الفن، بينما فيما بعد نجد الخطوط الأكثر حرية[1] والتي تتناول شكل ماهو عضوي وتغير كنمط أساسي.

ومن جهة أخرى، في الموسيقى والشعر فإن الإنتظام والتناسق هما مرة أخرى أمران محددان هامان. وفي ديمومة هذه الفنون فإن هذه الفنون لما عنصر التخارج الخالص على نحو يعجز عنه أي نوع آخر أكثر عينية للتشكل. والأشياء مجتمعة معًا في المكان يمكن بكل راحة أن تُشَاهَد في لمحة؛ ولكن في الزمن فإن اللحظة الواحدة تكون قد ولت من قبل عندما تكون اللحظة التالية قد حَلَّت، وفي هذا الإخفاء ومعاودة الظهور إلى ما لا نهاية. وهذه اللاتحددية يجب أن يعطَى لها شكل من خلال إنتظام التوقعات الموسيقية التي تنتج التحددية والأنموذج المتكرر

١. كشئ مميز عن صراحة الأشكال الهندسية.

باستمرار ومن ثم تدفع التواصل إلى ما لا نهاية له. وإن طَرقَةَ الموسيقي لها قوة سحرية ونحن نشكو منها لدرجة أننا في العالم ونحن نسمع الموسيقى إنما نضرب لها الزمن دون أن نعي ما يحدث. وهذا الترديد لوقفات ضربات الزمن المتساوية ليس شيئًا يَمُت على نحو موضوعي للنغمات وديمومتها. وبالنسبة لنغمة على هذا النحو، وللزمن، حيث يحث تقسيم وتكرار بهذه الطريقة المنتظمة ليس هو بالمسألة الهامة فلا نعبأ بها. وإن الطَرقَة لهذا تبدو كشيء جرى إبداعه على نحو خالص من جانب الذات (المؤلف الموسيقي)، حتى أنه الآن ونحن ننسط نتحصل على يقين مباشر أننا نحصل في هذا الانتظام الآمن على شيء ذاتي خالص، وفي الحقيقة هو أساس الهوية الذاتية الخالصة التي يمتلكها الفرد على نحو هوية نفسه هو والوحدة وترددها في الاختلاف الشامل والجوانب المتعددة المختلفة الخاصة بالتجربة. ولهذا فإن الطَرق يتردد في أعماق نفسنا ويستولى علينا بفضل هذه الذاتية الباطنية، وهي ذاتية ليست هي المحتوى الروحي، وليست هي النفس العينية الخاصة بالشعور، والتي تتحدث إلينا من خلال النغمات الموسيقية؛ وليست هي النغمة الموسيقية؛ وليست هي النغمة بإعتبارها النغمة التي تحركنا في عمق وجودنا، بل بالعكس، إنها هي هذه الوحدة التجريدية التي تندرج في الزمن من جانب الذات والتي تردد بالصدى الوحدة المحبوبة للذات. والأمر نفسه يصدق على وزن وإيقاع الشعر. وهنا أيضًا، فإن الإنتظام والتناسق يشكلان القاعدة النسقية

وهما بالكلية ضروريان لهذا الجانب الخارجي للشعر. وإن العنصر الحسي هو لهذا في التو مستمر من مجال الحسي وهو يظهر في ذاته من قبل إنه هنا على أنه شيء آخر غير الأقوال الصادرة عن الوعي العادي والذي تتبادل الديمومة الخاصة بالنغمات على نحو متعسف وبدون اكتراث.

وهناك انتظام مماثل، وإن كان ليس متحددًا بصرامة، ينبعث الآن على نحو أبعد وهو مختلط، وإن كان بطريقة خارجية تمامًا، مع المحتوى الحي الملائم. وفي ملحمة وفي دراما على سبيل المثال مما لها من تقسيمات ووحدات وفصول، إلخ، فإن الهم هو إعطاء هذه الأقسام الخاصة المنفصلة مساواة في الطول ملائمة؛ والمساواة نفسها هامة في التجميعات الفردية في اللوحات الفنية، وإن كان في هذه الحالة لا يجب أن يوجد أي مظهر للإرغام بالنسبة لمادة الموضوع الجوهرية أو هيمنة شديدة من جراء مجرد الانتظام.

إن الانتظام والنسقية كوحدة تجريدية وتحددية لما هو خارجي بالطبيعة، كما في المكان والزمان، بحكمه أساسًا وحسب الكم، تحدُدية الحجم. وما لا يعود منتميًا لهذه الخارجية كعنصرها الملائم لهذا لا يعبأ بهيمنة العلاقات الكمية الخالصة ويتحدد من خلال العلاقات الأكثر عمقًا ووحدتها. وهكذا فإنه كلما حارب الفن وشق طريقه بالخروج من هذا التخارج على هذا النحو، وضع التشكل المحكوم بالانتظام، والذي لا يُعزي إليه إلا مجال محدود وثانوي.

ومع ذكر التماثل، علينا عند هذه النقطة أنه يجب أن نذكر التناغم مرة أخرى. فلا يعود مرتبطًا بما هو كَمّي خالص، الاختلافات الكيفية الجوهرية التي تصر على مجرد الأصداء التي تتضارب مع بعضها، بل يجب أن تتاتى في وحدة متناسقة. وفي الموسيقى على سبيل المثال، فإن علاقة النغمة بالمدى والهيمنة ليست كمية خالصة؛ بل بالعكس، هذه نغمات مختلفة من الناحية الجوهرية وهي في الوقت نفسه تلتئم في وحدة دون أن تدع طابعها الخاص يعلو كتعارض وتضاد عميقين. وأشكال التناظر، من جهة أخرى، تحتاج إلى حل. وهذه لحالة متشابهة مع تناغم الألوان. وهنا بالمثل فإن ما يتطلبه الفن أنه في الرسم فإن الألوان لا تبدو كفوضى متنوعة ومتعسفة، ولا يبدو أن تناقضاتها سوف تتبدد ببساطة، ولكنها سوف تتناغم في نسيج انطباع كلي موحد. وهكذا، بنظرة أدق، فإن التناغم يستوعب كلية الاختلافات والتي في طبيعة الحالة تنتمي إلى مجال محدد "اللون" على سبيل المثال له مدى محدد من الألوان على نحو ما يسمى بالألوان الرئيسية المستمدة من الطبيعة الأساسية للون على هذا النحو وأنها ليست أخلاطًا بمحض الصدفة. وفي فن الرسم، على سبيل المثال، فإن كلية الألوان الرئيسية: الأصفر والأزرق والأخضر والأحمر يجب أن تكون ماثلة وكذلك تناغمها، وإن الفنانين المخضرمين، حتى دون وعي، قد التزموا بهذا الإكتمال وراعوا قانونه. والآن لما بدأ التناغم ينفك من التخارج المحض للوجود المحدد، فإنه لهذا أيضًا قد

ساعد على تبني التعبير في ذاته على نحو أكثر إتساعًا وأكثر روحانية. وعن الأساتذة العظام القدماء أعطوا الألوان الأساسية في نقائها للبس الناس المهمين، بينما الألوان المختلطة أعطوها لحاشية الملوك. وإن ماري على سبيل المثال بصفة عامة ترتدي عباءة زرقاء، لأن الهدوء الجميل للون الأزرق يتمشى مع الوقار والرقة الباطنيين؛ ونادرًا جدًا أن ترتدي ردًا أحمر فاقعًا.

وإن المَلمح (الثاني) للتخارج- كما رأينا- يؤثر في المادة الحسية على هذا النحو، والذي يستخدمه الفن من أجل عروضه. وهنا فإن الوحدة تتألف في التحددية والتناسق لما هو مادي في ذاته والذي يمكن ألا ينحرف إلى تنوع لا متناه ومجرد خليط، أو، بصفة عامة في عدم وضوح نوراني. وهذا المتطلب أيضًا ليس مرتبطًا إلا بمكان (بنورانية الخطوط الخارجية، على سبيل المثال وبإحكام الخطوط المستقيمة، والدوائر، إلخ، بتحددية راسخة للزمن، أي الإيقاع الصارم للطرقة) وبتحددية الزمن، أي الإستدامة الدقيقة للضربة، وعلى سبيل المثال، فإن الألوان يجب أن تكون زرقاء أو رمادية، ولكن تكون واضحة ومحددة وبسيطة أساسًا. و إن بساطتها الصافية على هذا الجانب الحسي تشكل جمال اللون، وإن الأغلب الأكثر بساطة في هذا الصدد هي الأكثر تأثيراً؛ الأصفر الصافي على سبيل المثال والذي لا يتحول إلى الأخضر، والأحمر الذي ليس فيه نأمة من الأزرق أو الأصفر، إلخ. وبطبيعة الحال من الصعب في

تلك الحالة أن ندرج هذه الألوان في تناغم في الوقت نفسه في بساطتها المحددة. لكن هذه الالوان البسيطة بالطبيعة هي الأساس الذي لا يجب أن تلطخه الظلال، وحتى إذا لم تكن هناك إمكانية لاستغناء عن الخليط فإن الألوان يجب عليها ولا تزال ألا تبدو على أنها خليط مشوه، ولكن تبدو، ولكن تبدو جلية وبسيطة في ذاتها، أو، وإلاَ بدل الوضوح النوراني للون لن يكون هناك إلا تلطيخ.

والمطلب المماثل يجب طرحه أيضًا في ارتباط بصوت النغمات. ففي حالة الآلات الوترية، أي، سواء كان معدنا أو وترًا، فإن تذبذبات هذه المادة التي تبرز الصوت، وخاصة ذبذبة وتر له توتر محدد وطول محدد؛ فإذا كان التوتر فيه إسترخاء أو إذا كانت ضربة الوتر ليست بالطول المطلوب، فإن النغمة لا تعود تملك هذه التحددية البسيطة وترن بشكل زائف، نظرًا لأنها تنتقل إلى نغمات أخرى. والشيء نفسه يحدث إذا كنا بدل التردد والذبذبة الخالصين فإننا نسمع بالمثل العزف الآلي على أنه ضجة مختلطة بصوت النغمة على هذا النحو وبالمثل فإن النغمة الناجمة من صوت الإنسان يجب أن تتطور على نحو صاف وحر من الحنجرة والصدى، دون السماح لأي تدخل فيه همهمة، أو كما هو الحال مع الخشونة، دون السماح لأي قصور أو عقبة كأداء، لا نجد التغلب عليها مما يجعل إستماعنا يضطرب. وهذه الحرية من أي خليط خارجي، فإن هذا الجلاء والنقاء في تحددهما الوطيد. الذي

لا يتردد قائم في هذا السياق الحسي النقي هو جمال النغم، والذي يميزه عن الاندفاع الفج والصراخ، إلخ. والشيء المماثل يمكن أن يُقال عن الحديث أيضًا، وخاصة بالنسبة للصوت اللين. وإن لغة فيها الحروف الفنية للمادة وأداؤه بشكل محدد وصاف هي مثل اللغة الإيطالية حافلة باللحن والغنائية. وإن الإرغام من جهة أخرى فيه دائمًا نغمة مختلطة وفي الكتابة، فإن أصوات الحديث تتدنى إلى علامات مماثلة منتظمة وتبدو في طابعها المحدد والبسيط؛ ولكن في التحدث فإن هذا الطابع المحدد إنما يتلطخ في الغالب، حتى إن اللهجات الخاصة الآن مثل الألمانية في الجنوب واللغة السويسرية لها أصوات ملتبسة حتى أنه لا يمكن تدوينها. ولكن هذا ليس- كما يمكن الافتراض- عجزًا في اللغة المكتوبة، بل هو ينشأ من غباء الناس.

وبالنسبة هنا في الوقت الراهن فإن هذا يكفي عن هذا الجانب الخارجي للعمل الفني، ذلك الجانب الذي- كمجرد تخارج- ليس القدرة على وحدة خارجية وتجريدية.

لكن النقطة التالية هي (الفردية) العينية الروحية (للمثال) التي تدخل فيما هو خارجي لكي تظهر (نفسها) هناك، حتى أن الخارجي يجب أن يتداخل بهذه الجوانية والكلية حيث تكون هناك وظيفة التعبير. وبالنسبة لهذا الغرض فإن مجرد الإنتظام والتناسق والتناغم، أو التحددية البسيطة للمادة الحسية هي التي نتبين أنها غير ملائمة. وهذا يفضي بنا في الجانب الثاني للتحددية الخارجية (لِلممثَال).

٢ . تطابق المثال العيني مع الواقع الخارجي

إن القانون العام الذي هو في هذا السياق نستطيع أن نؤكد أنه يتألف من هذا: إن الإنسان في بيئته الدينونة يجب أن يَتَأنسَن وفي مقره، هو أن الفرد يجب أن يظهر أنه يملك قَدَرُه، ولذلك على أنه كائن حر، في الطبيعة وفي كل العلاقات الخارجية، حتى أن كلا الجانبين:

١. الكلية الباطنية الذاتية للشخصية وظروف الشخص ونشاطه

٢. الكلية الموضوعية للوجود الخارجي لا تتناثر على انها متباعدة وغير مكترثة فيما بينها، ولكن تُظهر أنها تتناغم وتَمُت لبعضها. وذلك أن الموضوعية الخارجية، طالما أنها هي وقائعية (المثال) يجب أن تكف عن إستقلالها الموضوعي الخالص وتصلبها لكي تطرح نفسها على أنها في هوية مع تلك (الذاتية) والتي هي بالنسبة لها هي وجودها الخارجي.

وفي هذا الأمر علينا أن نقرر ثلاثة طرق مختلفة للتطلع لمثل هذا التناغم:

أولاً. إن وحدة الإثنين يمكن أن تظل ضمنيًا بشكل خالص ولا تظهر إلا على أنها رابطة باطنية سرية تربط الإنسان ببيئته الخارجية.

ثانيًا. مهما يكن الأمر، لما كانت النزعة الروحية العينية

وطابعها الفردي يفيدان كنقطة إنطلاق وكمحتوى جوهري (للمثال)، فإن التناغم مع الوجود الخارجي يجب أيضًا أن يتبدى على أنه صادر من الفعالية الإنسانية وعلى أنه نتاج بالتالي.

ثالثًا. وأخيراً، إن هذا العالم الذي يبرزه الروح الإنساني هو ذاته مرة أخرى كلية؛ وفي وجوده يشكل هذه الكلية كلًا موضوعيًا به الأفراد- الذين يتحركون على هذه الأرض- يجب أن يتماسكوا في ارتباط جوهري.

والآن في العلاقة بالنسبة للنقطة الأولى يمكننا أن ننطلق من حقيقة أنه لما كانت بيئة (المثال) لا تظهر بعد هنا على أنها مؤسسة من خلال النشاط الإنساني، فلا يزال في المقام الأول إن ما هو موجود فيما هو خارجي يكون بصفة عامة بالنسبة للإنسان، أي العالم الخارجي (للطبيعة). وإن عرضه في العمل الفني المثالي هذا الشيء الأول الذي يجب أن نتحدث عنه.

وهنا أيضًا نستطيع أن نؤكد ثلاثة أمور:

١. في المقام الأول، بمجرد أن الطبيعة الخارجية تكون ماثلة في تشكلها الخارجي، فإنها في كل إتجاه هي واقع يتشكل بطريقة (خاصة). والآن إذا ما أريد بالفعل أن تُعطَى الكيان الذي لها لتعلن بمقتضى العرض، إذن فإن العرض يجب أن يستقر في الإخلاص الكامل للطبيعة، بالرغم من أننا رأينا في السابق ما هي الاختلافات التي يجب احترامها حتى هنا بين الطبيعة

المباشرة والفن. ولكن على العموم فإن ما يميزها تمامًا أن الأساتذة العظام يجب أن يكونوا صادقين وأصيلين ومترابطين تمامًا لبيئة الطبيعة الخارجية. ذلك أن الطبيعة ليست هي مجرد الأرض والسماء بصفة عامة، وأن الإنسان لا يرفرف في الهواء؛ إنه يشعر ويؤدي في موضع خاص من الجداول والأنهار والبحار والتلال والجبال والسهول والغابات والممرات، إلخ. وبالرغم من أن هوميروس، على سبيل المثال، قد لا يعطينا تصاوير حديثة للطبيعة، فإنه صادق في توحيد صفاته وقوائمه، وهو يعطينا صورة دقيقة لنهر سكاماندر، ولنهر سيموثيس وسواحل وخلجانات البحر، حتى أننا الآن نجد القطر نفسه قد اكتشفه الجغرافيون في تطابق مع هذا الوصف. ومن جهة أخرى فإن القصائد الحساسة الفجة للهواة في الشخوص والأوصاف ما هي قصائد جوفاء وضبابية مستديمة للهواة هي الشخوص والأوصاف وهي جوفاء وهلامية بشكل كامل. وإن نقابات المغنيين[١] أيضًا عندما وصفت القصص الإنجيلية القديمة في شعر وأقامتها في القدس، لم تقدم شيئًا سوى الأسماء. والأمر مماثل حقًا في "كتاب الأبطال"[٢] وإن أورينيت بطل من هؤلاء الأبطال يتريض راكبا في غابة الصنوبر وهو يحارب التنين بدون وجود محيط سكني، ولا موقع خاص، إلخ، حتى أننا

١. هي نقابات موسيقية ازدهرت فى المدن الألمانية من القرن الرابع عشر إلى القرن السادس عشر وإن أوبرا فاجز قدمت لنا عرضا صادقا لممارسات النقابات

٢. مجموعة من الملاحم البطولية والشعبية فى العصر الوسيط بألمانيا حوالى ١٢٢٥.

في هذا المضمار لا نحصل على شيء يفيد رؤيتنا. وحتى في Nibelungenlied لا يوجد شيء مختلف: إننا في الحقيقة نسمع عن نَهْرَىْ، والراين والدانوب، ولكن هنا أيضًا لا نحصل إلا على ما هو ضبابي ولكن التصميم الكامل الذي يشكل مظهر الفردية والواقع والذي بدونه يكون الأمر وحسب تجريدًا، وهذا يناقض التصور الشديد للواقع الخارجي.

والآن مع هذا الإقتضاء للتحددية والإخلاص بالنسبة للطبيعة هناك ارتباط مباشر بإكتمال معين للتفاصيل حيث نتحصل على صورة، على رؤية حتى، لهذا الجانب الخارجي للطبيعة. ومن الحق أنه توجد تفرقة جوهرية بين الفنون المختلفة بمقتضى الوسيط الذي فيه يجري التعبير عنها. وإن اكتمال الوقفة الخارجية وتفاصيلها هو أمر بعيد تمامًا عن النحت بسبب سكينة وكلية شخوصه، وله تخارجات لا على نحو أنها بيئة وموضع ولكن وحسب بالنسبة لأردية الجوخ وتصفيف الشعر والأسلحة والمقعد وما شابه ذلك ولكن ليس هنا المجال لمناقشة هذه التقاليد، وذلك لأنها لا يجب أن تنتسب إلى ما هو طبيعي على هذا النحو؛ إنها تلغي تمامًا جانب الصدفة في مثل هذه الأمور، وهي الطريقة والوسيلة لبقائها مستديمة وأكثر كليةً.

والمقابل هنا للنحت، هو ما هو غنائي الذي يُبين دائمًا عما في داخل القلب وحسب، ولهذا عندما يتناول العالم الخارجي فإنه لا يحتاج إلى متباعته إلى ما يمكن إدراكه

بشكل محدد. وإن الملحمة، من جهة أخرى، تتحدث عما (هو قائم هناك)، أين وكيف الأعمال قد جرى إتمامها، ولهذا فإنه من كل أنواع الشعر هناك إحتياج إلى أكبر إتساع وتحددية للوضع الخارجي. وكذلك فن الرسم فإنه بحكم الطبيعة ينفذ بصفة خاصة في هذا المجال إلى التفاصيل على نحو مغاير لأي فن آخر. ولكن ليس في أي فن أن تنطلق هذه التحددية بعيدًا في نثر الطبيعة الفعلية ومحاكاتها المباشرة، ولا يجب أن تغرق في التجزئية وأهمية إحتشاد التفاصيل المخصصة لعرض الجانب الروحي للأفراد والأحداث. وبصفة عامة لا يجب أن تجعل من نفسها مستقلة تمامًا وذلك هنا فإن ما هو خارجي يجب أن يحقق المظهر وحسب في ارتباط بما هو باطني.

هذه هي النقطة الهامة هنا. ألا وهي، بالنسبة للفرد لكي يتأدى إلى الساحة على نحو واقعي هناك شيئان- كما رأينا (في التمهيد) مطلوبان:

١. هو نفسه في طابعه الذاتي،

٢. بيئته الخارجية.

والآن بالنسبة لهذا التخارج لكي يظهر على أنه تخارجه (هو)، فإن من الجوهري فإنه بين هذين الشيئين سوف يسود تناغم جوهري يكون على نحو أو آخر باطنيًا وفيه يدخل فيه بالطبع قدر هائل من العرضية أيضًا، ومع هذا بدون فقد الهوية الأساسية. وفي الطرح الروحي الكلي لأبطال الملحمة، أي في نمط الحياة والعقلية والشعور

والإنجاز، يجب جعل التناغم السري مُدركًا وكذلك وجود نغمة توفيق بين الإثنين بحيث يندمجان في كلٍ واحد. وما هو عربي على سبيل المثال هو في وحدة مع محيطه الطبيعي وهو لا يجري فهمه إلاَ عبر سماته ونجومه وصحاريه الحارة وخيامه وجياده. فهو لا يكون في مستقرة إلا في مثل هذا المناخ والمنطقة والإستقرار. وبالمثل فإن جياد أوسيان (حسب ابتكار ماكفرسون أو الشخص الحديث الذي نصحه) هم ذاتيون تمامًا ويتحولون إلى الداخل، ولكنهم في تجهمهم وكآبتهم يظهرون تمامًا أنهم مرتبطون بمستنقعاتهم حيث الريح تَصفَر من خلال النباتات الشائكة، وهم مرتبطون بسحاباتهم وضبابهم وجبالهم وأوديتهم الحالكة وإن واجهة هذا الموضع الشامل وحده يجعلنا حقًا نشعر بالوضوح الكامل عن الحياة الباطنية للأشخاص الذين يعيشون ويتحركون على هذه الأرض مع حزنهم وآساهم وتأسفاتهم ومعاركهم والأجواء الضبابية، لأنهم متوطنون تمامًا في هذه البيئة، وعلى هذا يكونون حقًا في مستقرهم.

ومن هذه الوجهة من النظر نستطيع الآن لأول مرة أن نلاحظ أن المادة التاريخية لها الميزة الكبرى للإحتواء والتطور المباشر حتى في الحقيقة بالتفصيل، وعلى سبيل المثال تناغم الجانبين الذاتي والموضوعي. و(على نحو فعلي) فإن هذا التناغم يمكن أن نستمده من التخيل ولكن بصعوبة للغاية، ومع هذا فنحن يجب علينا دائمًا أن نكون على صلة بهذا، مهما يكن تطوره على نحو تصوري في معظم أجزاء

الموضوع. وبطبيعة الحال لقد تعودنا على أننا نعلي من شأن الإنتاج الحر للتخيل فوق استخدام المادة المتاحة لنا من قبل، لكن التخيل لا يستطيع أن يشترط لكي يقدم التناغم المطلوب على نحو صارم ومحدد على نحو ما هو مطروح أمامنا في الواقع الفعلي حيث الملامح القومية نفسها تنطلق من هذا التناغم.

وهذا هو المبدأ العام للوحدة الضمنية الخالصة للذاتية مع بيئتها الطبيعية الخارجية.

وهناك نوع ثان من التناغم لا يتوقف عند هذه الوحدة الضمنية الخالصة ولكن يجري إنتاجها تمامًا من خلال الفاعلية الإنسانية والمهارة وذلك من أن الإنسان يقلب الأشياء الخارجية لاستخدامه ويضع نفسه في تقابل معها كنتيجة للإشباع الذي كان قد حصل عليه. وعلى عكس لهذه المسألة الأولى التي لا تخص سوى الأمور الأكثر عمومية، فإن هذا الجانب مرتبط بالجزئي، مرتبط بالاحتياجات الخاصة للإشباع من خلال الاستخدام الخاص للأشياء الطبيعية. ومجال الاحتياج هذا ومع الإشباع هو تنوع واحد من التنويعات اللامتناهية بشكل مطلق، لكن الأشياء الطبيعية لاتزال لها جوانب عديدة على نحولا متناه وهي تتطلب بساطة أكبر لا لشيء سوى أن الإنسان يدخل فيها خصائص الروحية ويدمج العالم الخارجي مع إرادته. ومن ثم يضفي طابعًا إنسانيًا على بيئته باظهار أنها قادرة على إسهامه وأنها لا تستطيع أن تحفظ بأي قوة

مستقلة ضده. وعن طريق هذا النشاط الفعال وحده لا يعود مجرد شيء عام بل أيضًا هو شيء جزئي وبالتفصيل ويكون واعيًا بالفعل بنفسه وأنه مستقر في بيئته.

والآن فإن التصور الأساسي الذي يجب التركيز عليه في العلاقة بالفن بالنسبة لهذا المجال الكلي فإنه قائم بإيجاز فيما يلي: إن الإنسان، في الجانب الجزئي والمتناهي لاحتياجاته ورغباته وأهدافه يقوم أساسًا ليس وحسب في علاقة بالطبيعة الخارجية، ولكن على نحو أدق في علاقة (التبعية). وهذه النسبية ونقص الحرية هي أمر كريه بالنسبة للمثالي، وإن الإنسان يمكن أن يصبح موضوعًا للفن وحسب إذا كان في البدء متحررًا من هذا العمل والإحتياج، وأنه إستبعد هذه (التبعية). وإن فعل توفيق الجانبين- زيادة على ذلك- قد يتخذ نقطة انطلاق مزدوجة، أولًا، إن الطبيعة من جانبها تزود الإنسان بطريقة ودودة بما يحتاجه وبدلًا من وضع عقبة كأداء في طريق اهتمامه وأهدافه بالأحرى تقدمها له بنفسها وترحب بها بكل وسيلة. ولكن، ثانيًا، فإن الإنسان له احتياجات ورغبات لا تكفلها له الطبيعة بشكل مباشر. وفي هذه الحالات تحقق له رغباته الضرورية من خلال نشاطه الخاص؛ عليه أن يتمسك بناصية الأشياء في الطبيعة وينظمها، ومنها يستخلص كل عقبة كأداء من خلال إكتسابه الذاتي للمهارة، وفي مثل هذه الحالة نجد أن العالم الخارجي قد تغير إلى وسيلة بها يستطيع أن يحقق ذاته بمقتضى كل أغراضه. والآن فإن

أنقى علاقته إنما تتواجد حيث تتآزر كل هذه الجوانب، عندما تكون المهارة الروحية ترتبط بشدة بصداقة الطبيعة حتى أن التناغم الكامل التحقق إنما يتأتى في المظهر بدل المشقة والتبعية للنضال.

ومن الأساس المثالي للفن فإن مشقة الحياة يجب أن تتبدد. وطالما أن التملك والوفرة قادًرأن على موقف فيه يتلاشى الفقر والعمل، ليس على نحو مؤقت وحسب، بل بالكلية فإنها كلها ليست وحسب غير جمالية، بل هي بالأحرى تأتي في صف (المثالي)؛ وبالرغم من أن هذا لا يخون وحسب تجريدًا غير حقيقي لتطرحه جانبًا، في أنماط من العرض تكون مضطرة فيه أن تنتبه إلى الواقع الغيبي، علاقة الإنسان بتلك الإحتياجات هذه ينتمي بالطبع إلى المتناهي، لكن الفن لا يستطيع أن يستغنى عن المتناهي؛ لا يجب أن يعامله على أنه شيء سيء للغاية؛ إن عليه أن يصالحه ويربطه بما هو أصيل وحقيقي، ذلك أنه حتى أفضل الأفعال والتصرفات التي يجري النظر فيها في محتواها التجريدي هي مقيدة ولذلك فإنها متناهية وحقيقية فإنني يجب أن أحافظ على نفسي حيًا، أكل وأشرب، وأملك بيتًا وملابس، وأحتاج إلى سرير وكرسي وعديدًا من الأجهزة من الانواع الاخرى هي بالطبع ضرورية للشئون الخارجية للحياة؛ لكن الحياة الباطنية المتضمنة بشدة مع هذه الأشياء حتى أن الإنسان يعطي الأردية والأسلحة حتى للآلهة، ويتخيل أنها في أمس الإحتياجات لإشباعها.

زيادة على ذلك، -كما قد قلنا- فإن هذا الإشباع يجب في تلك الحالة أن يظهر على أنه عبث. وفي حالة الفرسان الرحالة على سبيل المثال، فإن إزالة الضغط الخارجي في فرصة مغامراتهم لأتحدث إلاَ بالاعتماد على الصدفة، على نحو أن البدائيين يعتمدون على الطبيعة ببساطة كما هي. وكلاهما غير راض بالنسبة للفن وذلك أن المثال الأصيل لا يقوم وحسب في وجود الإنسان بصفة عامة وقد ارتفع على الجدية الصارمة للتبعية على هذه الظروف الخارجية، ولكن وهو واقف وسط فيض يسمح له بأن يلعب بحرية واحتفاء بالوسائل المتاحة المطروحة وفق إرادته من جانب الطبيعة.

وبهذه الإعتيادات العامة فإن النقطتين التاليين يمكنهما الآن أن يجري التمييز بينهما بدقة:

(أ) النقطة الأولى تتعلق بإستخدام الأشياء الطبيعية للإشباع (التأملي). ويندرج تحتها كل تزيين وزخرفة يضفيها الإنسان على نفسه، بصفة عامة كل الروائع التي يحيط بها نفسه، وإن الإنسان نفسه وبيئته فإنه يُظهر أن الأشياء الأغلى التي تزود فإنها الطبيعة وأجمل الأشياء التي تجذب العين- الذهب، الجواهر، اللآليء، العاج والأردية الثمينة- هذه الأشياء الأكثر ندرة والمكلفة لا تشكل بالنسبة له أي اهتمام في ذاتها ولا يجب أن تعد على أنها مجرد أشياء طبيعية؛ بل عليها أن تظهر هذه الأشياء عليه (هو) أو أنها تمت إلى بيئته (هو)، تتعلق

بما يحبه ويبجله، بالنسبة لشئونه، ومعابده وأربابه. ومن أجل هذه الغاية فإنه يختار بصفة خالصة ما هو في ذاته كشيء خارجي يتبدى من ذي قبل على أنه جميل ذو ألوان ناصعة خالصة، لمعان المعادن، الغابات ذات الأريج، الرخام، إلخ. والشعراء خصوصًا شعراء الشرق لا يفشلون في استخدام مثل هذه الأشياء الحافلة بالثراء؛ وهي تلعب دورها أيضًا في ملحمة (نيبولنجنليد)[1]؛ وإن الفن بصفة عامة لا يكتفي بالأوصاف المجردة لهذه الملحمة الرائعة، بل يزود الأعمال الفنية بالثراء نفسه حيث يكون هذا ممكنًا وفي موضعه. ولا يوجد أي تقتير للذهب والعاج على تمثال (بالاس) أثينا، في أثينا زيوس في أوليمبيا؛ وإن معابد الارباب والكنائس وصور القديسين والقصور الملكية قادرة بين كل الشعوب تقريبًا على أن تكون مثالًا للروعة والعظمة. ومنذ زمن بعيد والأمم قد ابتهجت أن يكون لديها ثراؤها الخاص أمام أعينها بالنسبة لمعبوداتهم، تمامًا كما هو الحال بالنسبة لروعة ملوكها، وهم يبتهجون أن مثل هذه الأشياء كانت هناك وهي محبوبة من خلالهم.

ومن الحق أن مثل هذا الإبتهاج يمكن أن يضطرب من جراء ما يُسمى التصورات الاخلاقية عندما يتأمل المرء كم عدد فقراء أثينا كان يمكن انضمامهم من الجدار الخارجي لقلب أثينا وكم سيكون عدد العبيد الذين كان يمكن إطلاق سراحهم؛ وفي أوقات المسابقة القومية

١. هي ملحمة الألمانية اكتسبت شكلها من خلال مؤلف مجهول في جنوب ألمانيا في النصف الأول من القرن الثالث عشر ــ المترجم.

العظمى، حتى في القديم، فإن مثل هذه الثروة كانت تكرس للغايات المفيدة، والشيء نفسه قد حدث الآن بيننا بالنسبة لثروات الأديرة والكنائس. زيادة على ذلك فإن مثل هذه الاعتيادات البائسة يمكن تطبيقها لأعلى الأعمال الفنية المفردة وحسب، بل على كل الفن ذاته؛ ويمكن أن نتساءل عن المبالغ لدى الدولة لم تقدمها على أكاديمية الفنون، أو من أجل شراء أعمال فنية قديمة ومحدثة، وإقامة المتاحف والمسارح وصالات العرض الفنية؛ ولكن مهما يكن العديد من الإنفعالات الأخلاقية والمؤثرة والتي تثار في هذا السياق، فإن هذا لا يكون ممكنًا إلا بتنبيه العقل ثانية إلى المسغبة والفقر حتى أنه سينحى جانبًا، مع أنه سيعد فقرة لكل شعب لتكريس ثرواته إلى مجال داخل الواقع نفسه، فإنه يضيع الثراء الفني وكل مسغبة في الواقع.

غير أن الإنسان لا يكتفي وحسب بمجرد زخرفة وتزيين نفسه والبيئة التي يعيش فيها؛ فهو أيضًا يجب أن يستخرج الأشياء الخارجية (بشكل عملي) من أجل احتياجاته وغاياته العملية. وفي هذا الإطار يبدأ الآن وحسب كل عمل الإنسان ومتاعبه، وإعتماده على نثر الحياة، والتساؤل الرئيسي هنا- لهذا-- هو إلى أي مدى يمكن لهذا المجال أن يُعرض على نحو تنافسي مع مطالب الفن.

إن الطريقة الأولى التي قد حاول منها الفن أن يستبعد هذا المجال كله هي فكرة ما يُسمَى (العصر الذهبي) أو حتى الحياة ذات الطابع الرعوي. وفي مثل هذه الظروف

من جهة فإن الطبيعة تكفل للإنسان بدون مشقة كل احتياج قد يتطلبه، بينما من جهة أخرى فإنه في براءته قانع بما يمكن أن تزوده به المزارع والغابات والجماهير وحديقة صغيرة وكوخ عن طريق التغذية والإقامة والاحتياجات الأخرى، لان كل إنفعالات الطموح أو الهوى والدوافع التي تبدو في تعارض مع النبالة الأسمى للطبيعة الإنسانية، لا تزال مجتمعة هادئة. وبطبيعة الحال من اللمحة الأولى فإن مثل هذه الحالة لها لمسة ذات طابع مثالي، وإن جوانب قاصرة خاصة للفن يمكن أن تكتفي بهذا النوع من العرض. ولكن إذا أمعنا النظر أكثر، فإن مثل هذه الحياة سرعان ما تلقي بثقلها علينا. وإن كتابات جسنر على سبيل المثال نادرًا ما تجري قراءتها الآن. وإذا نحن قرأناها بالفعل فلن نكون في ألفة معها ومن أجل حالة مقيدة منضبطة للحياة من هذا النوع فإنها تفترض تطورًا غير كاف للروح أيضًا. وإن الحياة الإنسانية الشاملة تتطلب دوافع أسمى، وإن هذا الارتباط الشديد للغاية بالطبيعة ومنتجاتها المباشرة لا تستطيع أن تكفيها مطلقًا. وإن الإنسان قد لا يمتلك حياته من ناحية الإفتقار الشديد للروح؛ إن عليه أن يعمل وإذا كانت لديه الدوافع، فإن عليه أن يناضل لإمتلاكه من خلال نشاطه الخاص. وبهذا المعنى فحتى الإحتياجات الفيزيائية قد تبعث مدى متسعًا ومتنوعًا لأوجه النشاط وأن تعطي الإنسان شعورًا بالقوة الباطنية، ومن خلال هذا الشعور، فإن المصالح والقوى الأعمق تستطيع حينئذ أيضًا أن تتطور. ولكن في الوقت نفسه حتى هنا فإن تناغم

الباطني والخارجي يجب أن يظل الشيء الأساسي، ولا يوجد شيء أكثر عدوانية في الفن سوى عندما تبرز الشِدّة الفيزيائية تتبدَّى مبالغة إلى حد متطرف. وإن دانتي على سبيل المثال من خلال توقيعات قليلة للتعلم على نحو خفيف يقدم لنا وفاة أوجليتو بسبب المسغبة (الجحيم، المقطع ٣٣). ونحن نجد على الجانب الآخر سترندبرج عندما يعطي في التراجيديا التي كتبها بالإسم عينه[1]، يعطي وصفًا رائعًا لكل درجة من درجات الرعب، من خلاله أولًا أن ثلاثة أبناء له وأخيراً أوجولينو نفسه يموت جوعًا، وهذه مادة متفاوتة تمامًا، من وجهة النظر هذه مع العرض الفني.

ومع هذا فإن الموقف متعارض مع ما هو رعوي أي ذلك الخاص بالثقافة الكلية وكل ما هو مثل هذا يقدم- بطريقة مضادة- عديدًا من العوائق للفن. وفي هذا الموقف فإن الارتباط المستديم والمعقد بين الإحتياجات والعمل، الاهتمامات وإشباعها، تتطور على نحو كامل في كل تشعب، وإن كل فرد والذي يفقد استغلاله مقيد في سلسلة لا نهاية لها من التبعيات على الأخريين. وإن متطلباته الخاصة أما إنها ليست قائمة بالمرة أو أنها وحسب إلى مدى بسيط للغاية، عمله الخاص، وبعيدًا عن هذا فإن كل نشاط من نشاطاته لا ينطلق بطريقة حية فردية ولكن على نحو آلي محض متزايد بمقتضى المعايير الكلية.

١. أوجو لينو من تأليف هـ. و. فون جرستنبرج (١٧٣٧-١٨٤٣).

ولهذا يندرج الآن في وسط هذه الحضارة الصناعية، بكل إستغلالها المتبادل ومع الناس الذين يُنَحُّون الآخرين جانبًا، القسوة الشديدة من الفقر من جهة؛ ومن جهة أخرى فإذا كان الضغط شديدًا فإنه يجري إزالته (أي إذا كان على مستوى المعيشة أن يرتفع)، فإن هذا لا يحدث إلا من خلال ثروة الأفراد الذين تحرروا من العمل لإشباع إحتياجاتهم ويستطيعون الآن أن يكرسوا أنفسهم للمصالح الأعلى. وفي هذا الحديث بالطبع، في هذا التدفق فإن التأمل المستمر للتبعية اللامتناهية تَنتَمي، وإن الإنسان ينسحب أكثر من كل أحداث العمل حيث أنه لا يعود يُرهق في الإنكباب على الربح. ولكن لهذا السبب فإن الفرد لا يعود قائمًا في بيته حتى في بيئته المباشرة، لانه لا يتبدى على أنه عمله هو. وما يحيط به نفسه هنا لم يَتَأَتَّ من نفسه؛ لقد جرى أخذه من المدد المتاح من ذي قبل، وقد أنتجه الآخرون، وفي الحقيقة في أشد الأحوال ميكانيكية ولهذا في أشد الأشكال الصورية ولا يجري الحصول عليها إلا من خلال سلسلة ممتدة من الجهود والإحتياجات الغريبة عليه.

ولهذا فإن أكثر الأمور ملائمة للفن المثالي تبرهن على موقف (ثالث) يقف في منتصف الطريق بين العصور الرعوية والعصور الذهبية. والتأملات الكلية المتطورة على نحو كامل للمجتمع المدني. وهذه حالة مجتمع قد عرفنا من قبل أن نميزه على أنه بطولي أو بالأفضل العصر المثالي.

وإن العصور البطولية لا تعود قاصرة على ذلك الفقر المدقع في المصالح الروحية؛ وهذه العصور تتجاوز هذا بانفعالات وأغراض أكثر عمقًا؛ لكن البيئة الاقرب للافراد، وإشباع إحتياجاتهم المباشرة لا تزال هي من عملهم وكدهم. وإن طعامهم لا يزال بسيطًا ومن ثم هو على نحو أكثر مثالية، وعلى سبيل المثال مثل العسل واللبن والنبيذ، بينما القهوة والبراندي إلخ تستدعي لذهننا في التو آلاف الوسائط التي يقتضيها إعدادها. وكذلك الأبطال فإنهم يقتلون ويعدون طعامهم؛ وهم يروضون الجواد الذي يريدون أن يمتطوه؛ وإن الاواني التي يحتاجون إليها فإنهم على نحو آخر يصيغوها بأنفسهم، وإن المحراث وأسلحة الدفاع والدرع والخوذة والسيف والرمح كلها من عملهم، أو أنه على الفة بصنعها. وفي مثل هذا النمط من الحياة فإن الإنسان لديه الشعور، في كل شيء يستخدمه وكل شيء يحيط به نفسه، حتى أنه ينتجه مما يتوفر لديه، ولهذا في الأشياء الخارجية يريد أن يستخدم ما هو من عندياته ولهذا فبالنسبة للأشياء الخارجية عليه أن يتعامل مع ما هو من عندياته وليس باستخدام أشياء غريبة قائمة خارج مجاله حيث أنه في هذا هو أستاذ بارع. وفي الحقيقة في هذا الشأن بطبيعة الحال فإن نشاط تجميعه وصياغته لمادته يجب ألا تبدو على أنها جهد مؤلم ولكن على أنه أمر سهل، يكفي العمل الذي لا يقيم عقبة كأداء أو فشلًا في طريقه.

مثل هذا الشكل من الحياة نجده عن سبيل المثال

عند هوميروس. وإن شبح أجاممنون هو من كيان أُسَرِي منحدر من سلفه نفسه، وتجري وراثته بإنحداره من النسل السابق لأسرته (الإلياذة، الفصل الثاني). وإن أوديسيوس يُنجِز بنفسه سرير زواجه الضخم (الاودسَّه، ص ٢٣ من المقدمة)؛ بل حتى إذا كان درع أخيل الشهير ليس من عمل يده، فحتى التعقيد المتعدد لاوجه النشاط يتوقف لان هيفاستوس هو الذي قد صنعه بناء على طلب ثايتس (الإلياذة، ص ١٨). بالإختصار، في كل موضع ينبعث فرح جديد في المكتشفات الأولية والفيض من الممتلكات، والنقاط الإبتهاج؛ وكل شيء هو محلي، وفي كل شيء فإن الانسان يطرح أمام عينيه قدرة ذراعه، وبراعة يده، ومهارة روحه، أو يطرح نتاج شجاعته وبسالته وبهذه الطريقة وحدها لديه وسيلة الإشباع وليس بالإنحدار إلى المادة الخام الخالصة؛ ونحن نرى أصالة عيشتهم نفسها والوعي الحي بالقيمة التي يضيفها الإنسان عليها ففيها لا تكون الأشياء منتمية أو تقتلها العادة، بل تكون منتجاته الأكثر إلتصاقًا به ومن هنا فإن كل شيء هو من إنشائه، وليس من الوضع المحدود حيث الأرض والنهار والبحر والقطعان، إلخ، تزود الإنسان باحتياجاته، وحيث بالتالي يكون مرئيًا في الأساس، وحسب في اقتصاره على هذه البيئة وما فيها من متعة. وبالعكس، في هذه الحالة الأصيلة للحياة فإن الاهتمامات الاعمق تبرز في علاقة بالنسبة لها فإن العالم الخارجي كله لا يكون هناك إلا على نحو كمالي، على أنه الأساس والوسيلة من أجل الغايات الأسمى، ومع

هذا كأساس وبيئة عليها ينتشر ذلك التناغم والاستقلال ولا يتبدى إلا لأن السيء وكل شيء ينتجان ويجري استخدامها من جانب الايدي الإنسانية وهو في الوقت نفسه يجري إعداده والاستمتاع به من جانب كل إنسان يكون في حاجة إليه.

ولكن لكي يمكن تطبيق مثل هذا النمط من العرض على المواد المستمدة من الأزمنة الأكثر تَمَرُّسًا على نحو كامل إنما يشكل دائمًا صعوبة وخطرًا عظيمين. ومع هذا فإن جوته في هذا السياق قد أعطانا عملًا رائعًا كاملًا في "هرمان ودوروثيا". ولن أطرح إلا نقاطًا صغيرة قليلة من خلال المقارنة. إن فوس[1]، في عمله الشهير (لويز) يرسم خطوطًا عريضة بطريقة الأنشودة الرعوية مع الحياة والحيوية في دائرة وقصيدة وإن كانت مستقلة. وعن كاهن القرية، وغليون الطباق، والرداء والكرسي العادي ثم إناء القهوة كلها تلعب دورًا هامًا. والآن فإن القوة والسكر هما من المنتجات وما كان لهما أن يظهرا آنذاك في مثل هذه الدائرة، وهي تشير في التو إلى عالم غريب بترابطاته العديدة في مجال التجارة والمصانع، بالإختصار تشير إلى عالم الصناعة الحديثة. هذه الدائرة من الحياة الريفية هي لهذا ليست منغلقة على ذاتها تمامًا. ومن جهة أخرى، في الصورة الجميلة (لهرمان ودوروثيا) لا نحتاج أن نتطلب مثل هذا الإحتواء الذاتي، وذلك- كما سبق أن نوهنا في مناسبة أخرى، في

١. ج. هـ. فوس (١٧٥١- ١٨٢٦) (ولويز) (١٧٩٥) يعد مصدر عمل لجوته الذى ظهر بعد عام وربما استمد الإلهام منه.

هذه القصيدة- التي في الحقيقة تمسك بنغمة رعوية في كل ثناياها- فإن هناك جزءًا رائعًا للغاية وهامًا يجري التلاعب به من جانب المصالح الكبرى للعصر، معارك الثورة الفرنسية، الدفاع عن بلدنا وإن الدائرة الأضيق من الحياة الأسرية في قرية ريفية لهذا لا تبقى على ذاتها إطلاقًا منغلقة على ذاتها حتى أن العالم ينخرط بعمق في أكثر الأمور قوة ولكن يجري تجاهل كل هذا، على نحو ما هو صادر من كاهن القرية في (لويز) لفوس؛ وبالعكس، نظرًا للترابط مع الإضطرابات التي يجري فيها نجد الشخوص والأحداث يجري تصويرها، فإننا نرى المنظر يتحول إلى مجال أعرض لحياة أكثر إمتلاء وغنى، وإن الصيدلي الذي يُركب الأدوية السائلة والذي لا يعيش إلا في سياق الشئون المحلية، يكون في حالة تضييق عليه في كل موضع، ويجري عرضه على أنه إنسان متوسط ضيق العقل، هو حسن الخلق ولكنه عنيد. زيادة على ذلك، فإن النغمة التي طلبناها من ذي قبل تسترعي انتباهنا على نحو كامل. وهكذا، على سبيل المثال، ونحن نستدعي مجرد هذا الشيء الواحد فإن المضيف لا يشرب القهوة على نحو ما تتوقع مع ضيوفه، الكاهن والصيدلي: "وبحرص فإن المرأة العجوز أحضرت بجلاء نبيذًا ممتازًا في فنجان زجاجي موضوع على صينية لامعة، مع أقداح خضراء، وكؤوس صالحة لنبيذ الراين. وفي برد اليوم يشربون شرابًا أصيلًا محليًا، ١٧٨٣، في الكؤوس المحلية التي هي وحدها ملائمة لنبيذ الراين؛" إن

تدفق نهر الراين وشاطئه الجميل"[١] يتمثل هكذا تمامًا أمام تخلصنا وسرعان ما ننقاد إلى فناء خلفي وراء منزل المالك، ومن ثم لا يوجد هنا أي شيء يخرجنا من المجال الحق لنمط من الحياة هو نمط مفضل في ذاته ومثمر لاحتياجاته داخل ذاته.

وبمعزل عن هذين النوعين الأوليين للبيئة الخارجية لايزال يوجد نمط (ثالث) في ارتباط عيني معه فإن كل فرد عليه أن يعيشه. وهذا يتكون من العلاقات (الروحية) العامة للدين والقانون والاختلافات، ونوع وصنف التنظيم السياسي والدستور والمحاكم القانونية والاسرة والحياة العامة والخاصة، والحياة بشكل مجتمعي، إلخ وبالنسبة للطابع المثالي فيجب أن يتأتى إلى الساحة على نحو مريح لا في الاحتياجات الفردية المادية فحسب بل أيضًا في إهتماماته الروحية. ومن الحق أن العنصر الجوهري والإلهي والضروري المتوارث في هذه العلاقات هو في نفسه؛ ولكن في العالم الموضوعي فإن الأمر يقتضي الأشكال المتكشفة للانواع المختلفة ويدخل في مجال عَرَضَية الجزئي، والمعتقدية، وما هو صادق لا لشيء سوى من أجل الأزمنة والبشر الخصوصين. وفي هذا الشكل فإن كل مصالح الحياة الروحية يتأتى أن يكون لها واقع خارجي يواجه الفرد كعادة وإستخدام وتعود في الوقت نفسه بكونه شيئًا منغلقًا في ذاته، وهو يدخل في ارتباط لامع الطبيعة الخارجية وحدها بل أيضًا مع هذه الكلية التي ترتبط به وتمت إليه على نحو متزايد تقريبًا.

١. الاقتباسات من النشيد الأول.

وبصفة عامة يمكننا أن ننسب لهذا المجال التناغم الحي ذاته مع ما نحن مهتمون به في التو، وهنا سننفصل لهذا تجاوز الإمتيازات التفصيلية، وهي النقاط الرئيسية التي ستندرج في التو في سياق آخر.

(جـ) تخارج (العمل الفني) المثالي في علاقته بالجمهور

إن الفن باعتباره عرضًا لما هو مثالي يجب أن يقدم كل العلاقات التي ذكرناها في السابق بالواقع الخارجي، وربط الذاتية الباطنية للشخصية في ارتباط وثيق مع العالم الخارجي. ولكن مهما يذهب العمل الفني بعيدًا في تشكيل عالم متناغم ومتكامل بتماسك؛ فعلي فإنه لا يوجد (لذاته) بل يوجد من أجلنا (نحن)، لجمهور بريء ويستمتع بالعمل الفني. وإن الممثلين، على سبيل المثال، في أداء الدراما لا يتحدثون وحسب الواحد مع الآخر؛ بل إنهم يتحدثون أيضًا معنا، ويجب أن يكونوا متعقلين في كل هذه النواحي. ومن ثم فإن كل عمل للفن هو حوار مع كل فرد يواجهه. والآن فإن المثال الحق (العمل الفني) هو في الحقيقة يكون معقولاً مع انفعالات الآلهة والناس؛ ومع هذا لما كان يطرح أفراده أمام أعيننا داخل عالم خارجي خاص من العادات والإستخدامات والتفاصيل الجزئية الأخرى، فإنه تنشأ عادات وإستخدامات جديدة، وتفاصيل جزئية أخرى، وهنا يبرز مطلب جديد بأن هذا العالم الخارجي سوف يتطابق ليس مع الشخوص المعروضة وحسب، بل أيضًا

بالمثل معنا (نحن) أيضًا. وكما أن الشخوص في العمل الفني هي في مستقرها في محيطها الخارجي، فإننا نتطلب أيضًا لانفسنا التناغم نفسه معها ومع بيئتها. والآن مهما يكن العصر الذي ينتمي إليه العمل الفني، فإنه دائمًا يحمل تفاصيل في ذاته من شأنها أن تفصله عن الخصائص الملائمة لشعوب أخرى وبلدان أخرى. وإن الشعراء والفنانين والنحاتين والموسيقيين يختارون موادهم فوق كل شيء من الأزمنة القديمة والتي كانت حضارتها وأخلاقيتها واستخداماتها وتكوينها ودينها مختلفة عن كل شيء عن الحضارة المعاصرة معهم. ومثل هذه الخطوة إلى الوراء، إلى الماضي لها كما قد لاحظنا من قبل (في الفصل عن العصر البطولي)، إن الميزة الكبرى أن هذا الانطلاق من العصر الراهن وفي حينه يأتي لنا على نحو آلي وبفضل ذاكرتنا بذلك التعميم للمادة التي بها لا يستطيع الفن أن يستغنى عنها. ومع هذا فإن الفنان ينتمي إلى عصره الخاص، ويعيش في عاداته ونظراته وأفكاره. وإن قصائد هوميروس على سبيل المثال ما إذا كان قد عاش بالفعل كمؤلف للإلياذة والأوديسا أم لم يعش، فإن هناك مع هذا انفصالاً على مدى أربعة قرون على الأقل منذ زمن حرب طروادة؛ وهناك حقبة أعظم على نحو مضاعف تفصل التراجيديات الإغريقية عن أيام الأبطال القدماء ومنها نقلوا محتوى شعرهم إلى عصرهم. والشيء نفسه يصدق بالنسبة للملحمة الالمانية (نيبلنجليد) وكذلك على الشاعر الذي استطاع أن يجمع في كل واحد موحد الحكماء المختلفين الذين تتحدث عنهم

هذه القصيدة.

والآن بطبيعة الحال فإن الفنان يكون مستريحًا تمامًا مع (الشجن) الكلي: الإنساني والإلهي، لكن الشكل الخارجي المشروط بتنوع للحقبة القديمة ذاتها، والشخوص والأعمال التي يقدمها قد تغيرت بشكل جوهري وأصبحت غريبة بالنسبة له. زيادة على ذلك، فإن الشاعر يبيع لجمهور، ومن الناحية الأولية يبدع لشعبه وعصره، والذي قد يتطلب قدرة لكي يفهم وأن يكون مستقرًا في العمل الفني. وإن الأعمال الفنية الحقة والأصيلة والخالدة تظل تستمتع بها كل العصور والأمم، ولكن حتى هذا الفهم النافذ من جانب المشاعر الأجنبية وفي عصور أخرى ينطوي على جهاز متسع من الملاحظات والحقائق والمعرفة الجغرافية والتاريخية بل وحتى الفلسفية.

والآن، وقد انطرح هذا الصدام بين العصور المختلفة، فإن التساؤل ينبعث: كيف على العمل الفني يجب أن يتأطر بالنسبة للجوانب الخارجية للموقع والعادات والاستخدامات والظروف السياسية والاجتماعية والخلفية. أي ما إذا كان على الفنان أن ينسى عصره ولا يتبقى إلا أن تقع عينه على الماضي ووجوده الفعلي، حتى ان هذا العمل هو صورة صادقة لما قد جرى؛ أو ما إذا الواجب مقيدًا بأن يتناول قدرًا وحسب من أمته ومعاصريه، وأن يشكل عمله مع الظروف الخاصة لعصره. وإن هذه المتطلبات المتعارضة يمكن طرحها على هذا النحو:

إن المادة يجب تناولها إما على نحو موضوعي في تناسب مع محتواها وعصرها، أو على نحو ذاتي، أي التمثل تمامًا بعادة وثقافة الحاضر. وإن الأخذ بأي منهما في تعارضهما يفضي إلى تطرف زائف بالتساوي وهو ما سوف نتناوله بإيجاز حتى يمكن لنا بالتالي أن نؤكد الوضع الأصيل للعرض.

لهذا في هذا السياق لدينا ثلاث نقاط علينا أن ندرسها:

١. التركيز الذاتي على الحضارة المعاصرة،

٢. الإخلاص الموضوعي الخالص في العلاقة بالماضي،

٣. الموضوعية الحقة في عرض وإقتباس الأمور الجانبية البعيدة في الزمن وكذلك القومية.

إن التفسير (الذاتي) في أحادية جانبية متطرفة تشتط إلى حد إلغاء الشكل الموضوعي للماضي تمامًا وتضع مكانه ببساطة الطريقة التي بها يظهر الحاضر.

ومن جهة أخرى فإن هذا قد يبرز من الجهل بالماضي، أو أيضًا من بداهة عدم الشعور، أو ألا يصبح هناك وعي بالتناقض بين الموضوع ومثل هذه الطريقة التي تجعلها خاصة بالفنان؛ وهكذا فإن أساس مثل هذه الطريقة من العرض تنقصها الثقافة. ونحن نجد هذا النوع من السذاجة على نحو أقوى بشدة يتبدى عند هانس راكس[1] الذي لديه إدراك توازني وقلب عامر بالفرح هو الذي صك في نورمبرج بالمعنى الأدق للكلمة مولانا الرب، الله الآب، آدم، حواء،

١. ١٤٩٤- ١٥٧٦ زعيم نقابة المغنيين في نورنبرج، وألف العديد من الأغنيات والقصائد والأعمال الدرامية.

البطاركة. وإن الله الآب على سبيل المثال، لديه روضة أطفال ومدرسة لقابيل وهابيل وأطفال آدم الآخرون على غرار الناظر في أيام هانس. ساكس؛ وهو يختبرهم بالنسبة للوصايا العشر، وصلاة الرب؛ وإن هابيل يُعَلم كل شيء على نحو حافل بالتقوى حقًا وتمامًا، لكن قابيَل يتصرف ويجيب على غرار ولد سيء وغير تقي؛ عندما يكون عليه أن يكرر الوصايا العشر، فإنه يقلبها رأسًا على عقب: عليك أن تسرق، عليك ألا تبجل أباك وأمك، وهكذا إلى أخره. كذلك أيضًا في ألمانيا الجنوبية فإنهم يعرضون قصة آلام المسيح بطريقة مماثلة (وقد جرى حظر هذا، ولكن جرى تجديدها من جديد)[1]: وإن بيليت يبدو على أنه مدير أعمال رسمي، فج وعنيف؛ والجنود؛ على نحو كلي يتمشون مع فجاجة عصرنا، يقدمون للمسيح حفنة من الطباق؛ وهو يستبعدها وهم يرغمونه على أن يستنشقه من أنفه؛ والجمهور بكامله يضحكون ويتندرون على هذا، بينما يبدو في الحقيقة كلما أصبحوا ورعين في هذا العرض، كلما إزدادت باطنية أفكارهم الدينية أن تصبح أخف في ذلك الحضور المباشر، في عالمهم، لهذا التصوير الخارجي للتعذيب.

وبطبيعة الحال في هذا النوع من التحول وإسترجاع الماضي في آرائنا الخاصة وشكل عالمنا يوجد بعض التبرير،

---

١. هناك مجموعة من أعمال الدراما ذات الطقوس الدينية تشتمل بالفعل على عناصر من الكوميديا الفجة، لكنني لم أتمكن من اكتشاف أيها الذى يشير اليها هيجل. وأن الإشارة إلى التبغ قد تحدد الوقت بأنه بعد ماكس. وأوبرا مرجو بالذات عام ١٦٣٤ لكننى لا أضمن هذا أنها هى التى يشير إليها هيجل.

وقد يبدو شيء ما على أنه عظيم في حديث هانس ساكس من أنه يبدو أليفًا مع الله وهذه الأفكار القديمة وبكل تقوى، يتمثلها مع أفكار بورجوازية ضيقة الأفق. ومع هذا فإن هذا يعد هجومًا على القلب، وحرمانًا ثقافيًا وروحيًا، وليس وحسب لمنع المرء من أي ارتباط الحق بموضوعيته الخاصة، ولكن حتى لجعله يكتسب شكلا هو شكل مرفوض بالكلية، والنتيجة هي: لا شيء يبدو حينئذ بل هو تناقض شديد.

ومن جهة أخرى فإن النظرة الذاتية فيها للفنان يمكن أن تنطلق من الكبرياء في ثقافته الخاصة، لأنه يعامل آراء عصره وقناعات العصر الخلفية والإجتماعية على أنها الوحيدة وحسب الصادقة والمقبولة، ومن ثم فإن جمهوره لا يجب أن يجري التوقع منه أن يتحمل أي موضوع إلا عندما يكتسب شكل تلك الثقافة عينها. وهذا النوع من الأشياء نجد له مثالاً فيما يسمى الذوق الحسن الكلاسيكي للفرنسيين. وما يجب أن يبهج يجب أن يكتسي بصبغة فرنسية، و ماله قومية مختلفة وخاصة الشكل في العصر الوسيط يُعدُ نابيًا عن الذوق كما يُعَدُ شيئًا همجيًا ويجري نبذه باحتقار كامل شديد. لهذا فإن فولتير كان مخطئًا عندما يقول[1] إن الفرنسيين قد تحسنوا من جراء أعمال القدماء؛ وكل ما فعلوه هو أنهم أضفوا عليها الطابع القومي، وفي هذا التغيير عاملوا كل شيء أجنبي ومثمر باحتقار لامتناه،

١. قرن لويس الرابع عشر والسياق هو دراما وحملة شعواء على راسين.

بل الأكثر أن ذوقهم تتطلب ثقافة اجتماعية رقيقة كاملة، تتطلب انتظامًا وكلية تقليدية للمشاعر وعرضها. والتجريد المماثل المتضمن في الرقة الثقافية نقلوه أيضًا إلى اللغة المستخدمة في شعرهم. وما من شاعر يمكنه أن يستخدم كلمة "الدجاج الصيني" أو يتحدث عن الملاعق والشوك وألف من الأشياء الأخرى. ومن هنا فإن التعريفات والتركيبات النسبية المستفيضة: على سبيل المثال بدل أن نقول "الملعقة" و"الشوكة" نقول "أداة" سواءفيها سائل أو طعام جامد يدخل الفم، والمزيد من النوع نفسه ولكن يسبب هذا نفسه فإن ذوقهم ظل محدودًا للغاية؛ ذلك أن الفن، بدل أن يضفي النُعومة ويبن محتواه في مثل التعميات المنمقة يجزئونها بالاحرى في فردية حية. وهذا هو السبب في أن اللغة الفرنسية عاجزة عن أن تتوافق في المصطلحات مع شيكسبير، وعندما يعرضونه على المسرح يخدمون في كل وقت تمامًا تلك الفقرات التي هي مفضلة عندنا. وبالمثل فإن فولتير يجعل بندار في مقام التفكه عليه لأنه استطاع أن يقول "الماء هو الأفضل"[١] وهكذا، بعد كل شيء، في الأعمال الدرامية الفرنسية أو الصينية أو الأمريكية أو اليونانية أو الرومانية فإن على الأبطال أن يتحدثوا أو يتصرفوا تمامًا مثل رجال الحاشية من الفرنسيين. وعن أخيل على سبيل المثال في مسرحية "إفيجينيا"[٢] هي من خلال أمير فرنسي، ولو كان اسمه غير موجود هناك فلن

١. هذا هو السطر الأول من أنشودة الولى لبندار. والمعنى على وجه الاحتمال هو أن الماء هو أكثر السوائل شفافة وبما أن فولتير يضيف بندار بأنه أكثر الناس إطنابًا وهو أكثر الناس لامعقولية

٢. مسرحية راسين، ١٦٧٤.

يتمكن أي إنسان أن يكتشف أن طابع أخيل فيه. وعلى خشبة المسرح في الحقيقة كانت ملابسه يونانية، وهو مزود بخوذة ودرع للصدر؛ ولكن في الوقت نفسه فإن شعره معقوص وعليه البودرة؛ وهو لديه مهاميز حمراء مثبتة في حذائه مع أشرطة ملونة. وفي زمن لويس الرابع عشر فإن مسرحية (أستير) لراسين (١٦٨٩) كان لها رواج شعبي كبير والسبب في هذا أنه عندما اعتلى أهاهورس خشبة المسرح بدا أشبه بلويس الرابع عشر نفسه الذي يدخل القاعة الكبرى للجمهور؛ وحقًا إن أهاهورس لديه رداء مزخرف شرقي، لكن البودرة كانت تعلوه من الرأس حتى القدم وكان لديه رداء ملكي من الفرو ووراءه حشد عظيم من الياوران بشعرهم الملتف والمعطر بالبودرة، (على الطريقة الفرنسية) مع الشعر المستعار والقلنسوات ذات الريش على الذراع، وأردية كهنوتية وشريط من الذهب وجوارب حريرية وأعقاب حمراء على أحذيتهم. وما هو وحسب بالنسبة للبلاط والأشخاص الممتازين بصفة خاصة الذين يمكن الحصول عليهم تجري مشاهدتهم على خشبة المسرح من خلال الطبقات الأخرى- دخول الملك من خلال استخدام الشِعر.

وبمثل هذا المبدأ فإن السيرة التاريخية في فرنسا يجري إتباعها لا من أجلها في ذاتها أو بمقتضى موضوعها، بل لتفيد في التسلية في الزمن، لكن، على نحو ما يمكن لنا أن نفترض، لتلقين دروسٍ ممتازة للحكومة أو جعلها كريهة.

وبالمثل فإن العديد من المسرحيات تحتوي تلميحات للأحداث المعاصرة، إما بالتعبير عنها في محتواها الكلي أو على نحو عَرَضي، أو، إذا كانت هناك فقرات تلميحية تحدث في قطع أدبية أقدم، وهي يجري تأكيدها عمدًا وهي تلقي أعظم تحمس لها.

وبالنسبة للنمط الثالث لهذه النظرة الذاتية يمكننا أن ندرج تجريدًا من كل المحتوى المناسب والفني الأصيل المستمد من الماضي والحاضر، حتى أن ما ينطرح أمام الجمهور هو وحسب ذاتيتها العرضية، أي الإنسان في الطريق في نشاطه الحاضر العادي وفي الإهتمامات. وهكذا فإن هذه الذاتية- إذن- لا تعني شيئًا آخر سوى الحالة المميزة لكل وعي يومي في حياتنا النثرية. وفي ذلك- بطبيعة الحال- يجد كل فرد نفسه في مستقره؛ وإن إنسانًا ما وحسب الذي يقترب من مثل هذا العمل مع مطالب الفن لا يمكن أن يجد نفسه فيه؛ نظرًا لأن الفن لا يمكن أن يجد نفسه فيه؛ نظرًا لأن الفن يجب تمامًا أن يحررنا من هذا النوع من الذاتية. وإن كوتزبيو[1] لديه وحسب مثل هذا التأثير العظيم في أيامه من عروض على هذا النحو لأن "بؤسنا وتعاستنا وتخزين المعالق الفضية، للتهذيب وبجانب هذا الكهنة وتجارة المستشارين أو الضباط أو السكرتارية او كبراء سلاح الفرسان[2] وهي تنطرح أمام الأعين والآذان من جانب الجمهور، والآن فإن كل فرد

١. م. ف. ف كوتزوبيو (١٧٦١- ١٨١٩) كاتب درامي. ومصرعه نجم في غارة على نوادي الطلبة (هيجل: وقد ورد هذا في صفحة ٢٩٩- ٣٠٠ من كتاب "فلسفة الحق")
٢. الاقتباس ليس من كوتزبيو بل من مسرحتة لشيلر.

مواجه بالحياة العائلية والتي تحفل بالولع بها أو بما هو معرفة أو قريب إلخ، أو بصفة عامة أو يجبر حيث أن الحذاء يضغط في ظل ظروفه الجزئية، وفي غاياته الخاصة. ومثل هذه الذاتية تفشل تمامًا في الإرتفاع إلى الشعور والتخيل لما يشكل المحتوى الأصيل للعمل الفني، حتى ولو أنه يستطيع أن يقلل المحتوى الأصيل للعمل الفني، حتى لو كان يستطيع أن يقلل الاهتمام في موضوعه إلى المطالب العادية للقلب وإلى ما يسمى الشئون العادية والتاملات الأخلاقية. وفي كل هذه الجوانب فإن عرض الظروف الخارجية بطريقة أحادية الجانب هي ذاتية ولا تستطيع أن تعدل إطلاقًا لشكلها الذاتي الفعلي.

إن النمط الثاني من التفسير، من جهة أخرى، هو عكس الاول، حيث أنه يحاول إعادة تقديم الشخوص والأحداث في الماضي بأكبر قدر ممكن في مكانهم الفعلي وفي الخصائص الجزئية لعاداتهم والتفاصيل الخارجية الاخرى. وفي هذا الشأن فإننا نحن الألمان بصفة خاصة الذين مهدنا الطريق. فنحن على عكس الفرنسيين الذين بصفة عامة المسجلين الأكثر حرصًا لكل ما هو فريد للأمم الأخرى، ولهذا يكون المطلوب في الفن أيضًا الإخلاص للزمن والمكان والأغراض والملابس والأسلحة، إلخ ونحن ليس لدينا اي نقص في الصبر في طرح أنفسنا بالنسبة للمشقة المؤلمة بالإنشغال في الدراسة المدرسية لأحوال الفكر وإدراك الأفكار الخارجية وعبْر القرون في الماضي العريق، لكي نكون في

وفاق مع طبائعهم الخاصة. وإن هذا التفسير والفهم بالنسبة لروح الأمم الأخرى من كل وجهة نظر تجعلنا في الفن أيضًا متسامحين وحسب بالنسبة للعادات الأجنبية، بل إننا أيضًا شكاكون في مطلبنا بدقة شديدة تامة للغاية من قِبَل هذه الأمور الخارجية التافهة. وحقًا إن الفرنسيين يبدون بالمثل طليقي الحركة وفعالين، ولكن، مهما يكونوا مثقفين وعمليين على نحو فائق فإن لديهم كل الصبر الأقل نسبيًا من أجل التفسير الهاديء والحافل بالمعرفة. وبالنسبة لهم فإن الشيء الأول هو دائمًا إصدار حكم. ونحن، بالعكس، خاصة في الأعمال الفنية الأجنبية، تقدر قيمة كل صورة مخلصة: الطبيعة ولا يهم من أي مجال، الأوعية من كل نوع وكل شكل، الكلاب والقطط، وحتى الأشياء التي تبعث على الإشمئزاز، كلها مقبولة عندنا؛ وهكذا يمكننا أن نكون أصدقاء بأكثر الطرق الغريبة في التطلع إلى الأشياء، بالتضحيات، بأساطير القديسين وأشكال العبث التي لديهم، وكذلك بالنسبة للأفكار الأكثر شذوذًا. وهذا ما قد يبدو لنا هو أهم شيء في عرض الشخوص في حالة حركة هو جعلهم يتأتون على الساحة في حديثهم وعادتهم إلخ، من أجل ذواتهم، وكما يعيشون بالفعل، وفي علاقتهم المتبادلة أو التعارض، بمقتضى طابع عصرهم أو أممهم.

وفي الأزمنة الحديثة، خاصة منذ عمل فريدريك فون شلجل، فإن الفكرة ترتفع حتى أن موضوعية العمل الفني يجب أن تتأسس بهذا النوع من الإخلاص. ويتبع ذلك أن

الموضوعية يجب أن تكون هي الاعتبار الرئيسي وحتى مصلحتنا الذاتية عليها أن تقتصر أساسًا على الإبهاج في هذا الإخلاص وما يصاحبه من حيوية. وعندما يثار هذا المطلب فإن ما يجري فيه التعبير هو أن علينا ألا نحمل معنا أي مصلحة كبرى بالنسبة للأساس الجوهري للمادة المعروضة أو أي مصلحة أشد إرتباطًا متضمنة في ثقافتنا وأغراضنا المعاصرة. وعلى هذا النحو تمامًا بعد كل شيء فإن ما نتج ممَّا لدي هردر من تحريض، فإن الإنتباه بدأ يتوجه للاغنية الشعبية من جديد على نحو أكثر عمومية، وكل أشكال وأنواع الأغاني بالأسلوب القومي للشعوب والقبائل في المرحلة البدائية من الثقافة- اليونانية الحديثة، لغة اللالي وهم شعب مترحل يعيش على صيد السمك والثدييات البحرية، واللغة الحركية ولغة التتار والمغول إلخ- قد تشقلبت، وجرى تناول هذا على أنه عبقرية كبيرة أن يفكر المرء في نفسه في العادات الاجنبية، ويبدع شعرًا رائعًا من خلالهم. ولكن حتى شق الشاعر نفسه طريقه تماماً في مثل هذه المور الأجنبية وتعاطف معها فإنها مع هذا لن تكون سوى أشياء خارج طبع الجمهور المفروض منه أن يستمتع بها.

ولكن، بصفة عامة، إذا كانت هذه النظرة تطرح آحادية الجانب، فإنها تقوم على خاصة صورية خالصة للدقة والإخلاص الدقيقين، لأنها تُستَخرَج من الموضوع وأهميته الجوهرية،، وكذلك من الثقافة الحديثة ومحتوى نظرنا

وشعورنا المعاصر في الوقت الراهن. ومع هذا يجب ألا يوجد تجريد من أي من هذه الأمور؛ فإن كلا الجانبين يتطلبان إشباعهما المتكافيء وعليهما أن يدخِلا في تناغم معها المطلب الثاني ألا وهو الإخلاص التاريخي، بطريقة مختلفة تمامًا عما قد رأيناه حتى الآن. وهذا ينقلنا إلى النظر في الموضوعية والذاتية الصادقيين حيث على العمل الفني بالنسبة لهما أن يكون عادلاً.

إن ما يمكن أن يقال بصفة عامة بالنسبة لهذه النقطة يقوم أساسًا في الآتي: لا يمكن للأمور المطروحة الآن في التو أن تتأكد بأحادية الجانب على حساب أو ضرر الآخر؛ بل إنه الدقة التاريخية الخالصة في الأمور الخارجية والمحلية والاختلافات والاستخدامات والمنظمات، كشكل هذا الجانب الأضافي للعمل الفني والذي يجب أن يفسح الطريق لأهمية المحتوى الأصيل حتى أن ثقافة الحاضر تعد ثقافة لا تتلاشى ولا تتبدد.

وفي هذا الشان يمكننا بالمثل في النوع الحق في عرض الأنماط القاصرة نسبيًا من التداول الآتية:

أولًا، إن عرض الملامح الخاصة للحقبة يمكن أن يكون أمينًا وصحيحًا وصادقًا ومعقولاً كلية حتى بالنسبة للجمهور الحديث، ومع هذا بدون الهرب من لغة شعرية النثر العادية وتصبح لغة شعرية في ذاتها. و حتى عمل جوتة(جوتز فون برليشنجن) على سبيل المثال يقدم لنا هنا عينات رائعة. ونحن لا نحتاج إلا أن نشرع في البداية التي تحملنا إلى خان

في شوارنبرج في فرانكفورت:

متزلروسييفرز (فلاحان زعيمان في تمرد الفلاحين) أمام مائدة؛ وسائسان (من بامبرج) بالقرب من النار؛ حارس فندق:

سييفرز: هانسل، كأس أخرى من البراندي، معيار مسيحي رائع.

الحارس: لن تحصل عليه ممتلئًا.

متزلر: موجهًا الحديث لسيفرز.

كرر ذلك عن برليشنجن.

إن أهل بامبرجر غاضبون حتى إن وجوههم تكاد تكون سوداء. النوع نفسه من هذا وارد في الفصل الثالث.

وكل هذا يجري عرضه بأكبر حيوية ومعقولية في طبيعة الموقف وسائسي الخيل، ومع هذا فإن هذه المناظر تافهة للغاية. ويتكرر هذا في كثير من كتابات جوته في فترة الشباب. وكل هذا يبدو تافهًا. وهذه التفاهة نلاحظها حقًا فوق كل شيء في حالة الأعمال الدرامية ولكن وحسب أثناء عرض التمثيلية لأنه بمجرد أن ندخل المسرح فإن الترتيبات العديدة: الأضواء، الناس المتأنقون في ملابسهم، تحذفها في حالة تريد أن تجد شيئًا آخر غير فلاحين... والعرض نجد أنه لا يدوم طويلًا.

ومن جهة أخرى فإن تاريخ علم الأساطير في السابق والظروف والعادات السياسية التاريخية الأجنبية قد تصبح مألوفة ونتمثلها لأنه بفضل الثقافة العامة لعصرنا

فإننا قد تحصلنا على معرفة متعددة مع الماضي أيضًا. وعلى سبيل المثال بالتعرف على الفن والاساطير والأدب والدين والعادات في العالم القديم يشكل نقطة انطلاق لتربيتنا اليوم، ومن أيام المدرسة فإن كل غلام يعرف الآلهة اليونانية والابطال والشخصيات التاريخية، ولهذا فإن الشخوص والتفاهمات للعالم اليوناني قد أصبحت لدينا في التخيل، ويمكننا أن نجد لذة فيها أيضًا على أساس التخيل، ولا مجال للقول لماذا لن يقدر أن نمضي بعيدًا مع الأساطير الهندية أو المصرية أو الإسكندرية فيه أيضًا. بجانب هذا، في الأفكار الدينية لتلك الشعوب فإن العنصر الكلي، الله، ماثل أيضًا. لكن العنصر النوعي، الآلهة اليونانية أو الهندية لا تعود لها أي (حقيقة) بالنسبة لنا؛ إننا لا نعود نؤمن بها وهي لا تعطينا إلا تخيلنا ولكن لهذا تظل دائمًا أجنبية بالنسبة لوعينا الأعمق الحق، ولا يوجد شيء فارغ وبارد للغاية إلا عندما في الأوبرا نسمع على سبيل المثال "أواه أيتها الآلهة" أو "أواه يا جوبتر" أو حتى "أواه يا إيزيس ويا أوزوريس"، ناهيك بإضافة تلفظات تعسة- ونادرًا ما تسير الأوبرا بدون معجزة- والآن يحل في التراجيديا الجنون والاستبصار.

والأمر تمامًا مشابه مع المادة التاريخية- العادات والقوانين، إلخ. وحقًا، إن هذه المادة التاريخية (تكون)، ولكنها (قد كانت)، وإذا كان لم يعد لها أي علاقة بحياتنا المعاصرة، فليست المسألة راجعة (إلينا)، ولا يهم كيف تمامًا وكيف

بدقة نعرف هذا؛ لكن اهتمامنا بالنسبة لما جرى وتّم به لا ينبعث من العقل الخالص والبسيط فيما انتهى وتم لا ينبعث من العقلي الخال والبسيط وذلك أمر موجود حقًا في الوقت الراهن. إن التاريخ ليس إلا تاريخنا وحسب عندما يَمُت للأمة التي ننتمي نحن إليها، أو عندما نستطيع أن نطل على الحاضر بصفة عامة كتتابع لسلسة الأحداث فيها الشخوص أو الأفعال ماثلة من صلة جوهرية. وبعد كل شيء، فإن مجرد الارتباط بالأرض نفسها والناس أنفسهم مثلنا لا يكفي هذا في المقام الأخير؛ إن الماضيَ حتى بالنسبة لماضي الشعب نفسه يجب أن ينبعث في ارتباط أشد مع موقفنا وحياتنا ووجودنا في الوقت الحاضر.

وفي ملحمة نيبلنجنليد"، على سبيل المثال، فإننا من الناحية الجغرافية على تربتنا الخاصة، لكن البورجنديين والملك إتزل[١] منقطعون تمامًا عن كل ملامح ثقافتنا الراهنة ومصالحها القومية حتى أنه حتى بدون معرفة واسعة، نستطيع أن نجد أنفسنا أكثر بعدًا في وطننا مع القصائد الهومرية. وكذلك كلوبستوك[٢] جرى دفعه من جراء الحس القومي الوطني بإحلال الآلهة الأسكندرية فية محل الآلهة اليونانية؛ ولكن ووتان وفرياً ظلت مجرد أسماء تنتمي على نحو أقل بالنسبة لنا عن جوبتر وأولمبوس، وهي تتحدث على نحو أقل إلى قلبنا.

وفي هذا الصدد يجب أن نوضح أن الأعمال الفنية لا

١. أي أيتلا ملك الهون القائم في فيرنا زمن القصيدة.
٢. ف. ج. كلوبستوك، ١٧٢٤-١٨٠٣ والإشارة هي إلى" أغنياته الشعرية".

يجري تأليفها للدراسة أو تكون مخصصة للمتعلمين، بل يجب أن تكون مفهومة مباشرة ويجري تذوقها في ذاتها بدون هذا الطريق الشامل الممتد للبعيد والبعيد عن الوقائع. ذلك أن الفن لا يوجد لدائرة مغلقة صغيرة لحفنة من (العلماء) البارزين بل هو موجه للأمة على إتساعها ولها كلها. ولكن ما هو صادق بالنسبة لعمل فني على هذا النحو إنما ينطبق بالمثل على الجانب الخارجي للواقع التاريخي الماثل هناك. ونحن أيضًا ننتمي لزماننا وشعبنا، وهذه الحقيقة يجب أن تكون واضحة ومفهومة لنا بدون تعلم واسع، حتى يمكننا أن نصبح أليفين فيه ولا نضطر إلى أن يظل يواجهنا عالم غريب وغير معقول.

والآن بهذه الطريقة نكون قد اقتربنا من النمط الفني الحقيقي لتصوير الموضوعية وتمثل المواد المستمدة من الحقب الماضية.

والنقطة الأولى التي يمكننا أن ننوه بها هنا تؤثر في الشعر القومي الأصيل والذي - بين كل الشعوب- قد أصبح- منذ زمان سحيق- نوعًا حتى أن جانبه الخارجي والتاريخي هو من ذاته قد انتمى من قبل إلى أمة ولم يظل غريبًا عنها. وهذه هي الحالة مع الملاحم الهندية، وقصائد هوميروس، والشعر الدرامي لليونانيين. وسوفوكليس لم يسمح لفيلوكتيس وآنتيجون وأورست أوديب والجوقة والكوراس أن يتحدثوا على نحو ما قد فعلوه في ماضيهم الخاص. والنوع نفسه من هذا يصدق على الأعمال الأسبانية في أعمالهم الرومانسية

فنجد مسرحية (السيد)؛ وإن تاسوفي مسرحيته "تحرير القدس" تغتني بالقصة الكلية للمسيحية الكاثوليكية؛ وإن الشاعر البرتغالي كاموينس صور اكتشاف طريق البحر المتجه إلى جزر الهند الشرقية حول رأس الرجاء الصالح والأفعال الهامة اللامتناهية للبحارة الأبطال، وهذه الأفعال كانت أفعال أمته؛ وشيكسبير أبدع عملًا دراميًا لتاريخ بلده، وفولتير نفسه كتب مسرحيته "هرنياد". وحتى الألمان إبتعدوا أخيراً عن محاولة الإجتهاد في وضع القصائد الملحمية القومية من القصص القديمة والتي لم تعدلها أهمية قومية لنا. ومسرحية (نقتشابد) لبودمر[1] و(المسيح) لكلوبستوك أصبحت من طراز عتيق، فبعد كل شيء لم يعد هناك أي مصداقية في الرأي الذي يذهب إلى أن شرف الأمة يقتضي شرف أن يكون لها (هوميروس) الخاص بها، وأن يكون الصفقة بندار وسوفوكليس وأناكريون الخاصين بها. وتلك القصص الإنجيلية[2] تقترب أكثر من تخيلنا بسبب انتمائها للعهد القديم والعهد الجديد، غير أن العنصر التاريخي في تلك الأحوال الخالصة بالحياة والتي عَفّى عليها الزمن تظل دائمًا وتبقى لنا شيئًا معرفيًا متسع النطاق؛ وهذا يواجهنا بالفعل على أنه مجرد عنصر أليف في الثنايا النثرية للأحداث والشخوص، وهي في صيرورة التأليف، ليست إلا تعطشًا لأسلوب متميز، وفي هذا الصدد لا نحصل على شيء متميز، وفي هذا الصدد لا نحصل على شيء غير

١. ج. ج. بودمار: ١٦٩٨- ١٧٨٣ وملحمته الإنجيلية (نوح) ظهرت عام ١٧٥٠.
٢. أي عند بودمز وكلويستك.

الشعور بشيء مصطنع تمامًا.

غير أن الفن لا يستطيع أن يقصر نفسه على المادة المحلية وحدها. وفي الحقيقة كلما إزدادت تلك الشعوب الخاصة إتصالًا بين بعضها البعض، كلما ازداد الفن استخراج موضوعه من كل الأمم وكل العصور. ومع هذا، لا يجب أن يعدها علامة على العبقرية العظيمة، على نحو ما نفترض، عندما يقوم الشعر على نحو كامل بالتمشي بالألفة مع الفترات التي ليست في زمانه. بل بالعكس، إن الجانب التاريخي يجب طرحه على جانب واحد في العرض أنه لا يصبح إلا ضرورة كافية لما هو إنساني وكلي. وعلى هذا النحو، فإن العصور الوسطى على سبيل المثال تفترض بالفعل من القديم، لكنها تبث فيها محتويات حقبتها، ومن الحق أنهم إتجهوا إلى الطرف المضاد ولم يتركوا شيئًا (من الماضي) إلا مجرد أسماء الإسكندر أو إينياس أو أوكتافيان، والإمبراطور أوجستوس.

إن الشيء الأساسي على نحو أكبر ويظل الوضوح المباشر؛ وبالفعل فإن كل الأمم قد أصرت على ما يسرهم في عمل فني، فلقد أرادوا أن يشعروا بأنهم مستقرون فيه يعيشون ويمثلون فيه. وإن كان رون أضفى طابعًا دراميًا على عمله (زينوبيا وسميراميس) داخل هذه القومية المستقلة، ولقد فهم شيكسبير كيف يطرح طابعًا قوميًا إنجليزيًا على معظم المواد المتنوعة، بالرغم من أنه على نحو أعمق من الأسبان، استطاع أن يحتفظ في معظم

أعماله الأساسية الجوهرية الطابع التاريخي للأمم الأجنبية، منها الرومان على سبيل المثال. وحتى كتاب الدراما من اليونانيين كانت أعينهم على الطابع المعاصر لزمنهم في المدينة التي ينتمون إليها. وإن مسرحية (أوديب في كولونوس) على سبيل المثال ليس لها إلا علاقة ألصق لأثينا لأن كولونوس هو بالقرب من أثينا ولكن أيضًا من جراء أن أوديب وهو يحتضر في كولونوس مفروض فيه أنه حارس أثينا. وفي سياقات أخرى فإن مسرحية (إيومينيدس) لأسخليوس أيضًا لها اهتمام محلي ألصق للأثينيين بمقتضى حكم (الأريوباجوس). ومن جهة أخرى، بالرغم من الطرق العديدة التي استخدمت فيها، ودائمًا يتجدد منذ عصر نهضة الفنون والعلوم، فإن علم الأساطير اليوناني لن يكون مكتملًا في موطنه وسط الناس المحدثين، وظل الأمر متجمدًا على نحو أو آخر حتى في الفنون البصيرية، وعلى نحو لا يزال أكثر في الشعر، بالرغم من المدى المتسع للشعر. وعلى سبيل المثال، أنه لن يخطر الآن على أي فرد أن يصوغ قصيدة لفينوس أو جوبتر أو أثينا. والنحت في الحقيقة لا يستطيع بعد أن تقوم له قائمة بدون الآلهة اليونانية، لكن منتجات النحت هي لهذا في معظمها متاحة ومتداولة وحسب للعارفين والدارسين والدائرة الضيقة للناس الأكثر ثقافة. وبالمثل فإن جوته كان لديه قدر كبير من المشقة[١] لأن يشرح للرسامين، وأن يقترب أكثر لما لديهم من إمتيازات حارة وما لديهم من محاكاة، (إيكوسل[٢]

١. فى مقالة فيلوسترإس (١٨١٨)
٢. مجموعتان من الأوصاف نثرًا للصور التى أمل المؤلف أن يراها.

وستراتوس، لكن كان نجاحه محدودًا؛ وإن الموضوعات القديمة من ذلك النوع في حاضرها القديم وتواجدها تظل دائمًا شيئًا غريبًا بالنسبة للجمهور الحديث، على نحو ما هو الحادث للفنانين المصورين أيضًا. ومن جهة أخرى؛ بروح أعمق بكثير فإن جوته قد نجح، في السنوات المتأخرة من إلهامه الباطني الحر في أن تدخل (الشرق) من شعرنا المعاصر بديوانه (الديوان الغربي والشرقي) (١٨١٨) وأن يتمثله لرؤيتنا المعاصرة. وفي هذا التمثل قد عرف على نحو كامل تام أنه غربي وألماني، ولهذا، بينما هو يجول في أنحاء المفتاح الموسيقي الشرقي احترامًا للطابع الشرقي للمواقف وكل الامور، فإنه في الوقت نفسه نسب كماله لوعينا المعاصر وفرديته. وبهذه الطريقة فإن الفنان المسموح له بالطبع أن يستعيد مواده من مناطق ثابتة والعصور الماضية والشعوب الأجنبية، بل حتى على نطاق متسع يحتفظ بالشكل التاريخي لعلم الأساطير والعادات والمؤسسات؛ ولكنه في الوقت نفسه عليه أن يستخدم هذه الأشكال وحسب كاطر لصوره، بينما من جهة أخرى بالنسبة لمعناها الباطني عليه أن يتكيف مع الوعي الأعمق الجوهري لعالمه المعاصر على نحو فيه أعظم وأعجب مثال هو دائمًا الماثل أمامنا في مسرحية (إيفيجينيا) لجوته.

وفي علاقة تمثل هذا التحول فإن الفنون الفردية مرة أخرى لها وضع مختلف. فالغنائي على سبيل المثال يتطلب

فهناك أكثر من فيلوستراتوس واحد. وهذا الفرد قد يكون ازدهر حوالى عام ٢١٠م.

في أغنيات الحب الحد الأدنى من الوسط الخارجي والتاريخي والذي جرى إبداعه بإحكام، ذلك أنه بالنسبة لهذا فإن الشيء الرئيسي هو الشعور، حركة القلب. وعن (نورا) نفسها على سبيل المثال في أغنيات بترارك ليس لدينا في هذا المقام إلا معلومات قليلة للغاية، لا تزيد عن يكون لها مجرد اسم، وهذا يمكن بالمثل أن يكون شيئًا آخر؛ وبالنسبة لما هو محلي، إلخ، لا يقال لنا إلا أشد المصطلحات عمومية: نافورة فوكلوز وما شابه ذلك. والملحمة، من جهة، من جهة أخرى، تتطلب أقصى التفاصيل والتي إذا كانت واضحة ومعقولة على الأقصى تعطينا اللذة، بعد كل شيء، في المسائل المتعلقة بالوقائع التاريخية. لكن هذه الأمور الخارجية هي العقبة الكاداء للفن الدرامي، خاصة في العروض المسرحية حيث كل شيء يتوجه بالكلام لنا على نحو مباشر أو يتأتى بطريقة حية أمام إدراكنا ورؤيتنا، حتى أننا نكون مستعدين في التو لأن نجد أنفسنا عارفين ومتيقنين لما هو منطرح هناك. لهذا هنا فإن عرض الواقع الخارجي التاريخي يجب أن يظل ثانوياً بقدر الإمكان وعلى أنه مجرد إطار؛ ويجب- على نحو ما هو قائم- الإحتفاظ بالعلاقة عينها التي نجدها في قصائد الحب حتى أننا مع هذا نستطيع أن نتعاطف على نحو كامل مع المشاعر التي جرى التعبيرعنها وطريقة تعبيرها واسم المحبوبة ليس هو اسم محبوبتنا الخاصة. وهنا لا يهم على الإطلاق إذا كان المتحذلقون يأسفون لعدم دقة العادات والمشاعر ومستوى المعيشة. وفي المؤلفات

التاريخية لشيكسبير على سبيل المثال يوجد الكثير الذي يظل غريبًا بالنسبة لنا والذي لا يشكل أهمية بالنسبة لنا إلا على نحو ضئيل. ونحن بقراءتنا لها نشعر بالإتباع في الحقيقة، ولكن ليس في المسرح. وإن النقاد والمتخصصين يعتقدون بالطبع أن مثل هذه الروائع التاريخية يجب أن تعرض على حالها، وحينئذ يذمون الذوق السيء والفاسد للجمهور إذا ما جرب معرفة ضيقهم بمثل هذه الأمور؛ لكن العمل الفني والاستمتاع المباشر به ليس للعارفين والمتخصصين بل للجمهور، وعلى النقاد ألا يذهبوا بعيدًا وهم يمتطون صهوة جيادهم عاليًا؛ وبعد كل شيء فإنهم ينتمون إلى الجمهور نفسه وهم أنفسهم يستطيعون ألا يبدوا اهتمامًا (جادًا) بالنسبة لدقة التفاصيل التاريخية. ومعرفة هذا؛ فإن الإنجليز على سبيل المثال لا يعرضون الآن على خشبة المسرح إلا تلك المناظر من شيكسبير والتي هي رائعة للغاية وتعبر عن نفسها فهي لم تكتسب حذلقة خبرائنا الجماليين الذين يصرون على أن كل هذه الظروف الخارجية الغريبة الآن والتي فيها الجمهور لا يعود يأخذ منها أي موقف يجب مع هذا طرحها أمام أعينه. لهذا إذا كانت الأعمال الدرامية الأجنبية تُعرض على خشبة المسرح فإن لكل الناس الحق في طلب تجديدًا الصياغة. وحتى معظم الأعمال الممتازة (تتطلب) تجديد الصياغة من وجهة النظر هذه ويمكن بالطبع أن يقال إن ما هو رائع حقًا أن يكون رائعًا طول الوقت، غير أن العمل الفني له أيضًا جانب زماني قابل للتغيير، وهذا هو الذي يتطلب التغيير. ذلك

أن الجميل يبدو للآخرين، وإن أولئك الذين تظهر لهم هذه الأعمال يجب أن يكونوا قادرين على أن يستكينوا في هذا الجانب الخارجي لمظهرها.

والآن في هذا التمثل للمادة التاريخية نجد أساس وإنسياب كل شيء والذي عادة ما يسمى (المقارنة التاريخية) في الفن، والتي بصفة عامة تعد قصورًا كبيراً لدى الفنانين. والمفارقات التاريخية تحدث أساسًا في مجرد الأشياء الخارجية. فإذا ما تحدث فالستاف على سبيل المثال عن المسدسات[١]، فإن هذا هو مسألة عدم اكتراث. والأمر يكون أسوأ عندما يقف أورفيوس هناك[٢] ومعه كمان في يده من جزاء أن التناقض يبدو أنه حاد جدًا بين الأيام الأسطورية ومجرد آلة حديثة، والتي يعرف كل فرد لم تكن قد اخترعت في تلك الحقبة المبكرة ولهذا فإن الاهتمام المدهش في هذه الأيام يجري الاهتمام بها في المسرح والتدقيق مع مثل هذه الأشياء، وإن المنتجين حافظوا بعناية على الحقيقة التاريخية في الديكور والمنظر- كما على سبيل المثال في قدر كبير من الإضطراب قد جرى في هذه المسألة مع الصيرورة في "سيدة الأورليانز"[٣] فهناك إضطراب في معظم الحالات وكان مضيعة للوقت، لأنه لم يكن هناك اهتمام إلا بما هو نسبي وغير هام.

والنوع الأكثر أهمية للمفارقة التاريخية لا يكون في اللبس والامور الخارجية المماثلة الاخرى، ولكن في حقيقة أنه في

١. هنري الرابع، الفصل الخامس، المنظر الثالث.
٢. يفترض في اوبرا "اورفيو" لجلوك عام ١٧٦٢.
٣. مسرحية لشيلر عام ١٨٠٢.

عمل فني فإن الشخوص في طريقة الحديث، والتعبير عن مشاعرهم وأفكارهم، والتأملات التي يقدمونها، وإنجازاتهم، لا يمكن على الأرجح أن تكون في تطابق مع الحقبة الزمنية، ومستوى الحضارة، والذين لهم وجهة النظر إزاء العالم الذي يمثلونه وبالنسبة لهذا النوع من المفارقة التاريخية فإن مقولة النزعة الطبيعية عادة ما يجري تطبيقها، والنظرة في هذا أنه أمر غير عادي إذا كانت الشخوص المطروحة لا تتحدث ولا تؤدي على نحو ما يجري أداؤه ويجري النطق به في الحقبة التي يطرحونها. غير أن المطلب لمثل هذه النزعة الطبيعية، إذا ما ذُكر أنها أحادية الجانب، تفضي في التو إلى ضلالات. وذلك أنه عندما يخطط الفنان للقلب الإنساني مع انفعالاته وعواطفه الجوهرية المتوارثة إزاء العالم الذي يمثلونه وبالنسبة لهذا النوع من المفارقة التاريخية فإن مقولة النزعة الطبيعية عادة ما يجري تطبيقها، والنظرة في هذا أنه أمر غير عادي إذا كانت الشخوص المطروحة لا تتحدث ولا تؤدى على نحو ما يجري أداؤه ويجري النطق به في الحقبة التي يطرحونها. غير أن المطلب لمثل هذه النزعة الطبيعية، إذا ما ذُكر أنها أحادية الجانب، تفضي في التو إلى ضلالات. وذلك أنه عندما يخطط الفنان للقلب الإنساني مع انفعالاته وعواطفه الجوهرية المتوارثة فإنه يجب أن يظل، بينما هو دائمًا يحافظ على الفردية، فإن عليه ألا يخطط لها على نحو ما تحدث في الحياة اليومية العادية في العصر، فعليه أن يعرض كل (شجن) للضوء في مظهر يتطابق كلِيَة معه. إنه وحده فنان لأنه يعرف ما هو الحقيقي

ويطرحه في شكله الحق أمام تأملنا وشعورنا لهذا، فحتى يتم التعبير عنه هذا، عليه أن يدخل في الحسبان في كل حالة ثقافة عصره، وحديث هذا العصر، إلخ. وفي زمن(حرب طروادة) فإن نوع التعبير والحالة الكلية للحياة لها مستوى مختلف تمامًا عما نجده في الإلياذة. وبالمثل فإن جموع الناس والأشخاص البارزين في الأسر الملكية اليونانية ليس لها ذلك النوع البراق للنظر والحديث والذي نجده رائعًا في أسخيلوس أو في الجمال الكامل لسوفوكليس. ومثل هذه الخطيئة التي تسَمى النزعة الطبيعية هي بالنسبة للفن نزعة مفارقة تاريخية (ضرورية). وإن الجوهر الباطني لما هو مفروض يظل هو نفسه لكن تطور الحضارة يُخيم على التحول في التعبير والشكل. حقًا، إنه لأمر مختلف تَمامًا إذا رأينا البصائر والأفكار لتطور (متأخر) للوعي الديني والخلقي يجري تحميله إلى حقبة أو أمة تتناقص كل نظرتها السابقة مع مثل هذه الأفكار الجديدة على نحو أفضل. وهكذا فإن الدين المسيحي حمل في سيروته مقولات أخلاقية كانت غريبة تمامًا على اليونانيين. وعلى سبيل المثال، إن التأمل الباطني للضمير في تقرير ما هو خير أو ما هو سيء، الندم والتوبة- إن ما قد فعله، قد فعله. وأورست[1] ليس لديه ندم بالنسبة لقتل أمه؛ وإن أرواح الانتقام المنبعثة في عمله تتابعه، لكن أرواح الانتقام المنبعثة من عمله تتبعه، لكن ربات الغضب في الوقت نفسه تَمثل كقوىً كلية وليست كانبعاثات من ضميره الذاتي الخالص. وهذه النواة الجوهرية

١. الإشارة هنا هي للمرة الثانية إلى (الأوريتيا)، ثلاثة اسخلوس.

لحقبة ولشعب يجب أن تكون داخل كيان الشاعر، وإذا حدث وحسب أنه يدخل في هذا اللب المحوري شيئًا عكسيًا ومتناقضًا فإنه يكون آثمًا بالنسبة للمفارقة التاريخية من النوع الأعلى. وفي هذا الصدد، أي أن الفنان يجب أن يُطلَب منه أن يتآلف مع روح العصور الماضية والشعوب الأجنبية؛ وبالنسبة لهذا العنصر الجوهري، إذا كان من النوع الأصيل، يظل واضحًا طوال العصور؛ غير أن إقتراح إعادة تقديم بدقة كاملة للتفاصيل المظهر الخارجي المحض لصدى التراث القديم ليس إلا تعهدًا متحذلقًا ضبابيًا لما هو وحسب غاية خارجية. وبطبيعة الحال، حتى في هذه المسألة، فإن الدقة العامة مرغوبة، ولكن لا يجب أن يُشلَح منها حقها في التأرجح بين (الشعر والحقيقة)[1].

وكل هذا من قبل، ونحن الآن قد نفذنا إلى الحالة الحقة لتناول ما هو غريب وخارجي في حقبة ماضية، وإلى الموضوعية الحقة للعمل الفني. إن العمل الفني يجب أن يكشف لنا الاهتمامات العليا لروحنا وإرادتنا، ما هو في ذاته إنساني وقوي، الأعماق الحقيقية للقلب وإن الشيء الرئيسي الجوهري المطروح هو أن هذه الأشياء سوف تتبدى خلال كل المظاهر الخارجية وأن نغمتها الرئيسية سوف تتردد خلال كل الأشياء الأخرى في حياتنا المتقلقلة. وهكذا فإن الموضوعية الحقة سوف تكشف لنا (الشجن)، المحتوى الجوهري لموقف، والفردية الغنية القوية التي فيها العوامل الرئيسية للروح هي حية ويجري حملها إلى الحقيقة

١. وهذا أيضًا هو عنوان سيرة جوته (١٨١١).

وإلى التعبير. وفي تلك الحالة لمثل هذه المادة يمكن ألا نتحصل بصفة عامة وحسب واقعًا محددًا، شيئًا مرسومًا محددًا. وعندما تتواجد هذه المادة وتتكشف في تطابق مع مبدأ (المثال)، فإن علاقتنا تكون موضوعية بشكل مطلق، سواء كانت التفاصيل الخارجية دقيقة تاريخيًا أو ليست دقيقة. وفي هذا الصدد فإن العمل الفني يتحدث إلى نفسنا بحق ويصبح ملكيتنا الخاصة. وذلك أنه حتى لو المادة بشكلها السطحي مستمدة من عصور الماضي السحيق، فإن أساسها الراسخ هو العنصر الإنساني للروح وهو على هذا النحو ما يكون راسخًا وقويًا وتأثيره لا يمكن أن يفشل نظرًا لأن (هذا) الأساس الراسخ يشكل محتوى وإنجاز حياتنا الباطنية. ومن جهة أخرى فإن المادة التاريخية الخالصة هي المادة المتحولة، وبالنسبة لهذا، في حالة الأعمال الفنية المتنائية عنا للغاية، يجب أن نحاول أن نتصالح مع أنفسنا، ويجب أن نكون قادرين على أن نتجاهلها حتى في الأعمال الفنية في زماننا. ومن ثم فإن مزامير داود بإحتفالها الرائع بالرب في خيريته وغضبه بالنسبة لهيمنته، مثل الحزن العميق (للأنبياء)، هو ملائم ولا يزال حاضرًا بالنسبة لنا اليوم، بالرغم بايدلون وصهيون وحتى أطروحة أخلاقية مثل التي يغنيها ساراسترو في (الناي السحري) ستعطي لذة لكل فرد بما في ذلك المصريون، من جراء اللُب والروح لتلك النغمات.

وإن الفرد الذي يواجه مثل هذه الموضوعية في العمل

الفني يجب عليه لهذا أن يكف عن الطلب المزيف فيما يتعلق بالرغبة أن تكون نفسه أمامه فيه مع الخصائص الحساسة. وعندما قُدمت مسرحية"وليم تل"[1] لأول مرة في فيمار لم يكن هناك سويسري واحد راضيًا عنها؛ وبالمثل كم من رجل يبحث عبثًا في أكثر أغاني الحب عن مشاعره الخاصة، ومن ثم يلعن أن الوصف المزيف، على نحو كل ما هو آخر والذي معرفته بالحب مستمدة من الرومانسيات وحدها، لا يفترض فيها الآن أن تكون بالفعل في الحب إلا عندما يواجهون في دخول أنفسهم المشاعر والمواقف غيرها (قبل تلك التي جرى وصفها في الأعمال الرومانسية).

(جـ) الفنان

في الجزء الأول تناولنا (الفكرة) (الأولى) العامة للجميل، ثم تناولنا (ثانيًا) الوجود غير الملائم في الطبيعة، وذلك لكي نركز (ثالثًا) على (المثال) باعتباره الوقائعية الملائمة للجميل. وإن (المثال) قد طورناه (أولًا)، مرة أخرى بمقتضى طبيعته (العامة) والتي قادتنا (ثانيًا) إلى النمط (الخاص) لطرحه. ولكن كيف ينتمي العمل الفني للوعي الباطني الذاتي، بالرغم من أن نتاجه لم (يتولد) بعد في الواقع، ولكنه يتشكل وحسب بالذاتية الخلاقة، بالعبقرية والالمعة لدى الفنان. ومع هذا على نحو دقيق نحن محتاجون بأن نُنوهِ بهذا الجانب لا لشيء سوى أن نقول عنه بأنه يجب من مجال المناقشة العلمية، أو على الأقل أن يسمح بتعميمات قليلة وحسب- بالرغم من أن هناك تساؤلات

١. مسرحية لشيلر، عام ١٨٠٤.

غالبًا ما يصدر عنه هو: متى يستمد الفنان وهبته واقتداره لكي يتصور وينفذ عمله، كيف يبدع عملًا فنيًا؛ ويمكننا بالمثل أن نتساءل بشأن صيغة وتوصيف لتنفيذ هذا، أو من أجل الظروف والمواقف للإنسان نفسه لكي ينتج على هذا النحو. وهكذا نجد إيبوليتو كاردنيال الشرق يسأل آريوستو عن عمله (أورلنتو فوريوزو): "أيها السيد لودوفيكو من أين تحصلت على كل هذه المادة الملعونة؟" وإن رافائيل قد طرح هذا السؤال[1] نفسه، وقد رد عليه في رسالة شهيرة جدًا: أنه كان يسعى وراء (فكرة) معينة.

إن التفاصيل الأجمل يمكننا أن نتناولها تحت ثلاثة رؤوس موضوعات، لما (أولًا)، إننا نؤسس (مفهوم) العبقرية الفنية والإلهام، (ثانيًا) إننا نناقش موضوعية هذا النشاط الخلاق، و(ثالثًا) نحن نحاول أن نكتشف طابع الأصالة الحقيقية.

١. الخيال (الفانتازيا) والعبقرية والإلهام

عندما ينطرح تساؤل عن (العبقرية)، فإن التعريف الأكثر إحكامًا يكون في التو هو المطلوب، ذلك لأن (العبقرية) هي تعبير عام تمامًا لا يُستخدَم وحسب عن الفنانين بل أيضًا عن الملوك العظام والقادة العسكريين، وكذلك أبطال العلم. وهنا مرة أخرى يمكننا أن نميز ثلاثة جوانب من أجل الدقة على نحو أكبر.

١. إلى بالداسر كاستليونو. لقد طرح عليه التساؤل أين وجد قبل هذا الأنموذج الجبل اللازم لتمثاله (جالاتيا).

أولًا، عندما نتأتى إلى الإقتدار العام للإنتاج الفني، حينئذٍ، بمجرد ما يوجد حديث عن (الاقتدار) وعن (التخيل)، (الفانتازيا) يقال إنه هو القدرة الفنية الأكثر روعة. ومع هذا في تلك الحالة يجب أن نتخذ حذرنا في التو ألا نخلط الخيال بالتخيل السلبي المحض. إن الخيال هو شأن إبداعي[1].

والآن في المقام (الأول) فإن هذه الفعالية الإبداعية تتضمن الموهبة والشعور بالتقاط الحقيقة وتشكيلها التي يجري سماعها أو رؤيتها، وهي تطبع على الروح التكثُر الأعظم من الصور مما هو قائم (هناك)؛ وهذه الفعالية تفترض أيضًا ذاكرة قوية للعلم المتنوع لهذه الصور المتكشَفة. وفي هذا المقام- لهذا- فإن الفنان لا يتوانى بالنسبة لعمل قد صاغه من خلال. تخيله هو بل عليه أن يترك (المِثَال) المصطنع (كما يقال) ويدخل في الواقع ذاته. وإن الإنقضاض على الفن والشعر مع أمر مثالي دائمًا ما يحيط به الشك لأن الفنان عليه أن يبدع من الوفرة القائمة في الحياة وليس من الاعتماد على التعميمات التجريدية نظرًا لأنه، بينما وسيط إنتاج الفلسفة على نحو الإعتقاد، فإن الفن هو تشكيلات خارجية فعلية. لهذا فإن على الفنان أن يعيش وأن يتواجد في هذا الوسيط. يجب عليه أن يرى كثيراً، ويسمع كثيراً، ويستبقي كثيراً، تمامًا مثل ما هو موجود في الأفراد العظام بصفة عامة يكاد الأمر دائمًا أن يجري فرزهم من خلال

١. بالنسبة للمصطلح المستخدم فى هذة الفقرة وليس لأى شئ أخر يجب أن نخلط الأمور

ذاكرة قوية. ذلك أن ما يهم إنساناً أنه يفضي إلى إبداع فني كامل ينطبع على ذاكرته، وإن روحًا عميقًا للغاية يفرد مدى إهتماماته على موضوعات لا حصر لها. وجوته على سبيل المثال بدأ على هذا النحو وطوال حياته قد وَسّع أكثر وأكثر مدى ملاحظاته. وهذه الموهبة وهذا الاهتمام في إلتقاط خاص للعالم القائم في شكله الحقيقي، مع رؤيته، هو هكذا المتطلب (الأول) من الفنان. ومن جهة أخرى، في ارتباط بالمعرفة الدقيقة للشكل الخارجي يجب أن توجد أُلْفَة مماثلة مع الحياة الباطنية للإنسان، مع عواطف القلب وإنفعالاته، وكل أهداف النفس الإنسانية. وبالنسبة لهذه المعرفة المزدوجة يجب أن ينضاف تَعَرُفُ مصاحب عن ذاتها في العالم الواقعي وتشع من خلال التخارج بالتالي.

ولكن (ثانيًا) فإن التخيل لا يتوقف عند مجرد هذا التمثل للواقع الخارجي والباطني، ذلك لأن ما يقدمه العمل المثالي للفن بشكل تام ليس وحسب مظهر الروح الباطني في (واقع) الأشكال الخارجية؛ بل بالعكس، إنها العالم (الفعلي) وهما اللذان يجب أن يكتسبا الظهور الخارجي. وهذه العقلانية للموضوع الخاص الذي قد إختاره المرء يجب ألا يكون هناك إكتفاء بحضوره في وعي الفنان ويحركه، بل الأمر بالعكس، عليه أن يتأمل جوهريته وحقيقته في مداه الكلي وعمقه الكلي. ذلك أنه بدون تامل فإن الإنسان لا يحمل مستقرًا لعقله إلا وهو فيه، ومن ثم نحن نلاحظ في كل جوانبه قد جرى تقديرها بعمق وجرى التفكير

فيها. ومن أي عمل قوي. ومع هذا ليس معنى هذا أن نقول إن على الفنان ان يلتقط في الشكل (الفلسفي) الماهية الحقيقية لكل الأشياء والتي هي الأساسا العام في الدين، وكذلك في الفلسفة والفن. فبالنسبة له فإن الفلسفة ليست ضرورية، وإذا ما كان يفكر بطريقة فلسفية فإنه إنما يشتغل على مشروع، إلى المدى الذي يهم فيه شكل المعرفة، هو العكس تمامًا للفن. ذلك أن مهمة التخيل قائمة وحسب في أن تعطينا وعيًا بتلك العقلانية الباطنية، لا من خلال شكل القضايا والأفكار العامة، في تشكيل عيني وواقع متفرد. ولهذا فإن ما يعيش ويعتمل فيه فإن على الفنان أن يصوره له في أشكال ومظاهر شبيهها وشكلها مما قد تبناه، نظرًا لأنه يستطيع أن يدمجها في غرضه حتى أنها الآن على صعيدها أيضًا تصبح قادرة على تَبَني ماهو حقيقي ويعبر عنها على نحو كامل.

ولكي يمكن تحقيق المحتوى العقلاني والشكل الخارجي، فإن على الفنان أن يطلب العون منه.

١. المدد الحذر للعقل.

٢. عمق القلب ومشاعره الفياضة. ولهذا من العبث أن نفترض أن القصائد المشابهة للقصائد الهومرية جاءت إلى الشاعر وهو نائم. وبدون العمق والتميز والنقد فإن الفنان لا يستطيع أن يسيطر على أي مادة موضوع عليه أن يشكلها، ومن السخف الإعتقاد بأن الفنان الأصيل لا يعرف ما يفعله وبالمثل على نحو ضروري

بالنسبة له يأتي تركيز حياته العاطفية.

وخلال هذا الشعور، أقصد الذي ينفذ ويضفي الحيوية على الكل، فإن لدى الفنان مادته وتشكيلها باعتبارها نفسه هو الخالصة، باعتبارها الملكية العظمى لنفسه ككائن ذاتي. ولذلك بالنسبة للتصوير الحرفي يُغَرَّب كل موضوع باعطائه شكلا خارجيًا، وإن الشعور وحده يحمله في وحدة ذاتية مع النفس الباطنية. وتمشيًا مع وجهة النظر هذه، فإن الضال لا يجب أن يكتفي بالتطلع حوله كثيراً في العالم ويجعل نفسه في ألفة تجلياتها الخارجية والباطنية بل عليه أن يستخرج الكثير، والكثير مما هو عظيم في داخل نفسه هو؛ وإن قلبه لابد وأنه قد أخذ يخفق بعمق وبالتالي يتحرك؛ يجب أن يفعل وأن يعيش على نحو ممتد كثيراً قبل أن يستطيع أن يطور أعماق الحياة الحقة في تجليات عينية. وبالتالي فإن العبقرية تنفجر في فترة الشباب على نحو ما كانت الحالة مع جوته وشيلر، غير أن العمر المتوسط أو المسن يستطيع أن يحمل للكمال النضج الأصيل للعمل الفني.[1]

والآن فإن هذا النشاط الإنتاجي للخيال حيث أن الفنان يأخذ ماهو عقلاني بشكل مطلق في ذاته ويشغله على أنه من إبداعه هو ذاته، بأن يعطيه شكلا خارجيًا، وهذا هو ما يسمى العبقري، الألمعي، إلخ.

إن عناصر العبقرية التي لهذا كانت لدينا من قبل

١. من تعميمات هيجل الأكثر فضفاضة: هوزار، كيتس، إلخ، يتأتّى كل هذا العقل.

يجري النظر فيها الآن وحسب. إن العبقرية هي القدرة (العامة) للإنتاج الحق لعمل فني، وكذلك الطاقة لتطويره وإستكماله. ولكن، حتى هذا، فإن هذه القدرة والطاقة لا توجدان إلا على نحو ذاتي، نظرًا لأن الإنتاج لديها هو وعي ذاتي وصاحبه يجعل مثل هذا الإبداع هو هدفه. وعلى أي حال، ومن الشائع بالنسبة للناس أن يتوجهوا إلى المزيد من التفاصيل، وعمل إختلاف خاص بين (العبقري) و(الألمعي). وفي الحقيقة إن الاثنين ليسا في هوية في التو، لكن مجرد الألمعية لا يمكن أن ترقى إلا لأي امتياز في جانب واحد منفصل من الفن، ولكي يتم الاكتمال في ذاته، فإنه لايزال يتطلب دائمًا مرة أخرى القدرة على الفن بصفة عامة، والإلهام الذي يستطيع العبقري وحده أن يقدمه. وإن المعية بدون العبقرية لهذا لا يمكن أن نذهب بعيدًا إلى ما وراء المهارة الخارجية.

والآن أكثر من هذا، يقال عادة إن المعية والعبقرية يجب أن يكونا قطريين. وهنا أيضًا فإن هذا حقيقي بشكل ما، بينما بشكل آخر فإن هذا زائف بنفس القدر. ذلك أن الإنسان كإنسان قد وُلد أيضًا للدين مثلاً، وللتفكير، وللعلم وذلك أن الإنسان كإنسان لديه القدرة على إحراز وعي بالله ويتأتى إلى التأمل العقلي. ولا يوجد شيء نحتاج إليه من أجل هذا سوى الميلاد على هذا النحو، والتربية والتدريب والصناعة. وبالنسبة للفن فإن المسألة مختلفة، إن الفن يتطلب استعدادًا (خاصًا)، حيث فيه عنصر

طبيعي سيلعب دورًا أساسيًا أيضًا. تمامًا مثل الجمال ذاته هو (الفكرة) بجعلها حقيقية في العالم الحسي والفعلي، وإن العمل الفني يأخذ ما هو روحي ويطلقه فيما هو مباشر بالنسبة للوجود للإستيعاب من جانب العين والأذن، ومن ثم أيضًا فإن الفنان يجب أن يشكل عمله ليس في الشكل الروحي الخالص للفكر، ولكن في داخل مجال الحدس وعلى نحو أدق، في ارتباط بالمادة الحسية وفي وسيط حسي. ولهذا فإن هذا الإبداع الفني، مثل الفن دائمًا، يضم في ذاته جانب المباشرة وما هو طبيعي، وهذا الجانب هو الذي لا يستطيع فيه الفرد أن يولده في نفسه على أنه جرى انفتاحه بشكل مباشر. وهذا وحده هو الماضي الذي يمكننا أن نقول فيه إن العبقري والألمعي يجب أن يُتِمَّا إنجابهما[1].

وبالمثل فإن الفنون المختلفة أيضًا هي بشكل أو بأخر قومية، وهي مرتبطة بالجانب الطبيعي لشعب ما. والإيطاليون على سبيل المثال لديهم الأغنية واللحن في الأغلب بشكل طبيعي، بينما بالرغم من بث الموسيقى والأوبرا على نحو شديد وقع نجاح عظيم بين الشعوب الشمالية فإنه لا يكون تمامًا في أوطانهم على نحو كامل عن أشجار البرتقال وما لدى اليونانيين باعتباره من عندياتهم هو التطوير الأكثر جمالًا للشعر الملحمي، وفوق كل شيء، كمال النحت، بينما الرومانيون ليس لديهم فن مستقل حقًا

١. بهذه الملاحظة قارن: إن أي قرد يستطيع أن يبدع أشعارا مثل ف. فون شيلي، لكن تجاوزها وإنتاج فن حقيقي يحتاج إلى براعة. (لاسون، ص ٦٩).

بل عليهم أن يجلبوه من اليونان إلى تربتهم. ولهذا فإن الفن الأشد انتشارًا على نحو كلي هو الشعر، ففيه المادة الحسية وصياغتها لا تكون لها مطالب إلا في أدنى قدرٍ بكثير. ومع هذا فمع الشعر وفي الأغنية الشعبية توجد الدرجة القصى لما هو قومي ويرتبط بالجانب الطبيعي لحياة الشعب، وعلى هذا فإن الأغنية الشعبية تنتمي إلى حقب أقل تطورًا روحيًا وتحتفظ بأقصى درجة ببساطة وجود طبيعي. ولقد قدم جوته أعمالًا فنية في كل أشكال وانواع الشعر، ولكن أغنياته الأكثر قدمًا هي الأكثر صحيحة ولا مثيل لها. ففيها يوجد الحد الدنى من التطور الثقافي. وإن اليونانيين المحدثين، على سبيل المثال، هم بالأحرى الآن شعب الشعر والأغنيات. وعن شجاعة اليوم أو الأمس، فإن موتاً وظروفه الخاصة، وقتًا، كل مغامرة، كل إضطهاد من جانب الاتراك- كل مقطوعة غنائية تنبت في التو أغنية؛ وهناك العديد من الأمثلة التي في الغالب- في يوم المعركة- هناك تَغَنٍ في التو بالانتصار المكتسب حديثًا. ولقد نشر فوريل مجموعة من الأغنيات اليونانية الحديثة[1]، وهي مستمدة في جزء منها ممَّا على شفاه النساء والممرضات وبنات المدارس، وهن لا يستطيعن أن يكَن أكثر دهشة وهو كان مندهشًا من أغنياتهن.

وبهذه الطريقة فإن الفن ونمطه الخاص في الإنتاج يتبدى معًا مع القومية الخاصة للشعوب. وإن إيطاليا والمعيتها

١. س. فوريل: ١٧٧٢- ١٨٤٤: أغنيات شعرية في اليونان الحديثة، ١٨٢٤- ١٨٢٥ وفي عام ١٨٢٧ التقى به هيجل على عشاء في باريس.

رائعتان. وحتى اليوم فإن الإيطالي يبدع مجموعة من الدراما في خمسة فصول، ولا شيء منها احتفظت به الذاكرة؛ وإن كل شيء يصدر من معرفته للانفعالات والمواقف ومن إلهام مباشر عميق. وإن المرتجل المفلس بعد أن يصوغ الشعر لمدة طويلة، فإنه في النهاية يدور ومعه قبعة بائسة ليجمع نقودًا من الجمهور؛ لكنه لايزال ممتلئًا حماسة وحيوية شديدة حتى أنه لا يستطيع أن يتوقف عن الخطابة، وهو يُشَوِحِ كثيراً ويحرك ذراعيه ويديه، حتى أنه في النهاية يتناثر كل ما جمعه وهو يشحذ من الناس.

والآن فإن الخاصية (الثالثة) للعبقرية، عِلمًا بإن العبقرية تحتوي على هبة طبيعية كعنصر من عناصرها، هي السهولة في إنتاج الأفكار من الداخل وفي حذف فني خارجي وكل هذا مطلوب في الفنون المتعددة. وعلى سبيل المثال في حالة شاعر، بصدد قيود الوزن والقافية، أو في حالة الفنان المصور عن الصعوبات العديدة الخاصة بالمسودات ومعرفة الألوان، والنور والظل، هي عقبات توضع في طريق الابتكار والتنفيذ. وبالطبع فإن كل الفنون تقتضي دراسة مستفيضة وصناعة راسخة وتطويرًا مُطردًا بعدة طرق؛ ولكن كلما ازدادت الألمعية والعبقرية وفرة قلت معرفتها بالجهد في التعرف على المهارات الضرورية للإنتاج. ذلك دافع (طبيعي) واحتياج مباشر لطرح شكل في التو لكل شيء يشعر به ويتخيله. وهذه الصيرورة الخاصة بالتشكيل هي طريقته (هي) الخاصة بالشعور والرؤية، وهو يجد

هذا في نفسه بدون جهد مثل الآلة الملائمة والموافقة له. وإن المؤلف الموسيقى على سبيل المثال لا يستطيع أن يعلن إلا في النغمات ما يحركه ويستثيره على نحو أعمق للغاية. وإن ما يشعر به يصبح في التو لحنًا، تمامًا مثلما هو بالنسبة للفنان المصور يكون الأمر خاصًا بالشكل واللون، أو بالنسبة للشاعر يكون الأمر خاصًا بالتخيل، وإضفاء كساءٍ على بنائه في كلمات صوتية. وهذه اللهجة الخاصة بتشكيل الفنان لا تمتلك وحسب كفكرة (نظرية) وبتخيل وشعور، بل تمتلك أيضًا في التو تكوينًا كشعور (عملي)، أي كهبة للتنفيذ الفعلي. وكلاهما مرتبطان معًا عند الفنان الأصيل. وإن ما يوجد في تخيله يتأتى له – لهذا – كما هو الحادث لأطراف أصابعه على نحو ما يتأتى لشفاهنا أن تتحدث في الخارج لأفكارنا، أو على نحو ما تظهر مباشرة أفكارنا ومشاعرنا مباشرة وتتبدى على نفوسنا في أوضاعنا وحركاتنا. ومنذ زمان سحيق فإن العبقرية الحقة قد سيطرت بسهولة على الجانب الخارجي لتنفيذنا التقني وكذلك أيضًا سيطرت للغاية على أفقر مادة و أكثرها صلابة حتى جرى الإرغام على تمثل وإظهار الأشكال الباطنية التي يستخرجها الخيال. وما يكمن بهذه الطريقة فيه مباشرة، فإن الفنان يجب في الحقيقة أن يشتغل على عمله إلى أن تكتمل براعته الحرفية، ولكن مع هذا فإن إمكانية التنفيذ المباشر يجب بالمثل أن تكون فيه كهبة طبيعية، وإلا فإن الحرفية من خلال التعليم المحض لن تنتج مطلقًا عملًا فنيًا حيًاً. وكلا الجانبين، الإنتاج الباطني

والتحقق الخارجي يتآزران بمقتضى الطبيعة الجوهرية للفن.

والآن فإن فاعلية التخيل والتنفيذ التقني منظورًا إليه في حد ذاته على أنه الشرط الأساسي للفنان هو ما يسمى بصفة عامة في المقام الثالث "الإلهام".

وفي هذا الأمر فإن التساؤل الأول الذي ينبعث هو عن حالة أصلية، بالنسبة لأنها هي الأفكار الأكثر تباينًا والسائدة:

لما كانت العبقرية بصفة عامة تحتوي الارتباط الأوثق بين الروحي والطبيعي، فقد جرى الإعتقاد بأن الإلهام يمكن صدوره في الأول من خلال الباعث (الحسي). لكن حرارة الدم لا تحقق شيئًا من ذاتها؛ إن الشمبانيا لا تنتج أي شعر، على نحو ما يروي مارمونتل على سبيل المثال كيف في قبو في شامبا جسن لديه ستة آلاف زجاجة ومع هذا لم يتدفق أي شيء شعري فيها من أجله[1] كما أيضًا فإن أجمل عبقرية يمكن غالبًا على نحو كاف أن ترقد على العشب صباحًا ومساءً تستمتع بنسيم رطب وتحلق عاليًا في السماء، ولكن عن الإلهام الأكثر رقة لا يصله أي نسمة من التنفس.

ومن جهة أخرى، فإن الإلهام لا يستطيع بالمثل أن يصدر من خلال (القصد) الروحي للإنتاج. وإن إنسانًا ليعتزم ببساطة أن يكون مُلهَمًا لكي يكتب قصيدة، أو

١. يقول مارمونيل فى الكتاب الثانى لذكرياته إن خياله كان يتدفًا عندما كان صحبته أنثوية وتحيط به ألف زجاجة شمبانيا وهو لا يقول ما إذا كان قد تأثر بها أو بامراة. وملاحظة هيجل يمكن أن تكون مجموعة مشوشة من هذة القوة.

يرسم صورة، أو يؤلف نغمة، دون أن يحمل من قبل في نفسه أطروحة ما كباعث حي وأنه يجب وحسب أن يلتقط من هنا وهناك بعض المواد، إذن، فمهما تكن ألمعيته بمقتضى قوة هذا الفرح، أن يشكل تصورًا جميلًا أو ينتج عملًا فنيًا متماسكًا. كما أن الباعث الحي الخالص ومجرد الإرادة والفرح كلها لا تنتج إلهامًا عبقريًا، وحتى يمكن أن يكون هناك استخدام مثل هذه الوسائل لا تبرهن على أن القلب والخيال لم يستقرا بعد بإحكام على أي اهتمام حقيقي. ولكن إذا كان الدافع الفني هو من النوع الحقيقي فإن هذا الاهتمام هو من قبل مسبقًا قد ركز على موضوع خاص وأطروحة خاصة ويظل حريصًا عليهما.

وهكذا فإن الإلهام الحقيقي يتأجج بالنسبة لمادة خاصة ما يلتقطها التخيل بهدف التعبير عنها فنيًا؛ زيادة على ذلك فإن الإلهام هو حالة الفنان في سيرورته الفعالة لتشكيل تصوره الباطني الذاتي وتنفيذه الموضوعي للعمل الفني، وذلك لأنه بالنسبة لهذا النشاط المزدوج فإن الإلهام ضروري ومن ثم فإن التساؤل يظهر ثانية: بأي طريقة تتأتى مثل هذه المادة للفنان؟ وفي هذا الصدد أيضًا توجد كل أنواع وجهات النظر. كم مرة لم نسمع الطلب بأن الفنان سوف يبدع مادته وحسب من داخل نفسه أو بطبيعة الحال فإن هذا يمكن أن يكون هو الحالة عندما على سبيل المثال نجد الشاعر "يغني أشبه بطائر يسكن في فرع كبير من شجرة"[١]. وإن فرحه الخاص هو حينئذ الباعث

١. هذا الاقتباس وما بعده من قصيدة بسيطة لجوته عام ١٧٨٣.

الذي من الداخل يستطيع أن يطرح ذاته في الوقت نفسه كمادة وأطروحة للتعبير الخارجي، نظرًا لأن هذا يدفعه إلى الإستمتاع الفني لإبتهاجه وفي تلك الحالة أيضًا فإن "الأغنية التي تصدر مباشرة من القلب هي جائزة تكافيء على نحو حافل بالثراء". ومع هذا، من جهة أخرى، فإن أعظم الأعمال الفنية تدين لإبداعها باعث ما خارجي تمامًا. وإن "قصائد" بندار على سبيل المثال كثيراً ما يجري تقليدها، وبالمثل فإن هدف المباني وموضوع لوحات الرسم في عديد من المرات التي لا حصر لها نسبت إلى فنانين كانوا قادرين على اكتساب الإلهام الضروري لتنفيذ التسويق. وفي الحقيقة هناك حتى العديد من الملاحظات التي تحتوي على شكوى من الفنانين أنه تنقصهم الموضوعات التي يستطيعون الاشتغال عليها. ومثل هذه المادة الخارجية والدافع المطروحين للإنتاج هو هنا عامل ماهو طبيعي ومباشرة مما ينتمي إلى ماهية الألمعية والذي لهذا له بالمثل أن يشرئب برأسه مزدهرًا مع بداية الإلهام. ومن هذه النظرة فإن نوع الوضع الذي فيه يكون الفنان هو أنه يدخل – مع ألمعية "طبيعية" – في علاقة مع المادة (المعطاة) المتاحة؛ إنه يجد نفسه مستجدياً من خلال دافع خارجي، من خلال حدث (أو على نحو ما كان الامر بالنسبة لشيكسبير على سبيل المثال من خلال الحكماء والأشعار القديمة والقصص والحوليات)، لإعطاء شكل لهذه المادة ولكي يعبر عن نفسه بشكل عام بمقتضى "ذلك". وهكذا فإن مناسبة الإنتاج يمكنها أن تتأتى بالكلية من الخارج،

وإن الاقتضاء الهام هو وحسب أن الفنان سوف يمسك بزمام اهتمام جوهري ويجعل الموضوع يصبح حيًا في ذاته. وفي هذه الحالة فإن إلهام العبقرية ينبعث بشكل آلي. وإن فنانًا حيًا أصيلًا بالضبط خلال هذه الحيوية ألف مناسبة لنشاطه وإلهامه – سيجد المناسبات التي يمر بها الآخرون مرورًا عابرًا دون أن يعبئوا بها.

وإذا نحن تساءلنا على نحو أبعد أين يقوم الإلهام الفني، فإنه ليس إلا عندما يمتلىء تمامًا بالأطروحة، ويكون حاضرًا تمامًا في الأطروحة، ولا يحدث استقرار عندما تتجسد الأطروحة وتندمغ وتتألق في شكل فني.

ولكن إذا حول الفنان مادة الموضوع إلى شيء يكون بالكامل من إبداعه، فإن عليه من جهة أخرى أن يكون قادرًا على أن ينسى شخصيته وخصائصها الذاتية العرضية وينغمس بنفسه، من ناحية، تمامًا في مادته، حتى أنه كذات لا يكون إلا على أنها الشكل الخاص بصياغة الأطروحة التي إستحوذت عليه. وإن إلهامًا فيه الموضوع يعطيه الأجواء ويؤكد نفسه كذات، بدلًا من أن يكون أداة ونشاط حيًا للأطروحة ذاتها، هذا الإلهام هو إلهام مفتقر. - وهذه النقطة تنقلنا إلى ما يسمى (الموضوعية) الخاصة بالمنتجات الفنية.

٢ . موضوعية العرض

إن "الموضوعية" بالمعنى العادي للكلمة يجري تناولها على أنها تعني أنه مادة الموضوع في العمل الفني يجب أن تفترض

الشكل الخاص بحقيقة قائمة من ذي قبل ويواجهنها في هذا الشكل الخارجي المألوف. وإذا أردنا أن نكون قانعيين بالموضوعية من هذا النوع، إذن فإن بإمكاننا أن نسمي حتى كوتز- بيو شاعرًا (موضوعيًا). وفي هذه الحالة الخاصة بهذا الشاعر فإنها حقيقة مبتذلة نجدها مرارًا وتكرارًا على نحو مستمر. لكن هدف الفن تمامًا هو أن ينسلخ من مادة الحياة اليومية وطريقتها في الظهور، وإنه بالنشاط الروحي يستخرج من الداخل وحسب ما هو عقلاني على نحو مطلق ويعطيه تشكيله الخارجي الحق. لهذا فإن الفنان عليه ألا يذهب مباشرة في عمله من أجل الواقع الخارجي المحض إذا كانت المادة الكاملة لمادة الموضوع ليست قائمة هناك. وذلك انه بالرغم من أن تناول ماهو قائم من ذي قبل هناك فيمكن في الحقيقة أن ينبعث ليكون في ذاته من الحيوية الرائعة، و، كما راينا من قبل في بعض الأمثلة من أعمال الشباب عند جوته، قد يمارس إنجذابًا عظيمًا على قوة حيويته الباطنية، بصرف النظر إذا كان ينقصه الجوهر الأصيل، وحينئذ فإنه لم يتأتَّ إلى الوصول إلى الجمال الحق للفن.

لهذا فإن النمط الثاني للفن لا يستهدف ما هو خارجي على هذا النحو؛ بل بالعكس، إن الفنان قد أمسك بأطروحته بباطنية قلبه العميقة. لكن هذه الباطنية تظل هكذا محفوظة ومتمركزة حتى انها لا تستطيع أن تناضل لتخرج إلى النورانية الواعية وتصل إلى التطور الحق.

وإن بلاغة (الشجن) قاصرة على أن تشير وتُلَمِح إلى (الشجن) من خلال الظاهرة الخارجية والتي تكون في تناغم، دون أن يكون هناك اقتدار وتمية لتطور الطبيعة الكاملة لما يحتويه (الشجن). والأغاني الشعبية بصفة خاصة تنتمي لهذه الحالة من العرض. وهي ببساطة خارجية تشير إلى شعور عميق على نحو أوسع يكمن في جذورها، ولكن لا يمكن التعبير عنه بوضوح؛ ذلك أن الفن ذاته في هذه المرحلة لم يتطور كثيراً فيعرض محتواه للنور صراحة وبطريقة شفافة ويجب أن يكون قانعًا من خلال الأمور الخارجية لجعل المحتوى يخمنه من خلال هاجس العقل. وإن القلب مساق ومضغوط عليه في ذاته، وحتى يكون معقولاً إزاء ذاته فإنه لا ينعكس إلا في ظروف وظواهر خارجية متناهية تمامًا، وهي بالطبع تعبيرية، حتى لو كان الصدى في العقل والشعور هينًا تمامًا وحسب وحتى جوته قد قدم أغنيات رائعة للغاية على هذا النحو وإن "انتخاب الراعي" على سبيل المثال هو من أكثر هذه الانواع جمالًا: إن القلب المحطم أسَى واشتياقًا هو أصم ومتحفظ ولا يجعل نفسه معروفًا في معالم خارجية واضحة، ومع هذا فإن أشد عمق متركز للشعور يردد صداه للخارج من خلال ما لا يمكن التعبير عنه. وفي "إيرل... ملكًا" وفي أعمال أخرى عديدة نجد النغمة نفسها هي السائدة. ومع هذا فإن هذه النغمة قد تتخطّى إلى النزعة الهمجية الخاصة بالتبُلد التي لا تُحضر ماهية الشيء والموقف في الوعي، والتي ببساطة تتوقف عند الأمور الخارجية، وهي وقحة

جزئيًا، بلا ذوق جزئيًا. وإن المديح على سبيل المثال قد طُرِح على أساس أن المدائح مؤثرة للغاية للكلمات الخاصة بالطبال في "الناي السحري"[١]: أواه أيتها المشانق، أيتها البيوت النبيلة أو "ودائمًا أيها العريف". ومن جهة أخرى فإن جيته يغني: "إن باقة الزهر التي إقتلعتها، ربما تحييك العديد من آلاف المرات، ولقد ضممتها إلى قلبي آلاف المرات[٢]، هنا عمق الشعور يدل بطريقة مختلفة على الذي لا يَطرح أمام أعيننا شيئًا تافهًا أو يكون في ذاته كريمًا. ولكن ماهو بصفة عامة في هذا النوع من الموضوعية فإن ما ينقصه هو التجلي الواضح الفعلي للشعور والعاطفة والذي هو في الفن الأصيل لا يجب أن يظل في ذلك العمق المتحفظ والذي لا يتردد صداه إلا بضعف من خلال ماهو خارجي، وبالعكس، إن الشعور يجب على نحو كامل إما يكشف عن ذاته حسب جدارته أو يشع بوضوح وعلى نحو كامل من خلال المادة الخارجية والتي يتبدى ويشع بذاته. وإن شيلر على سبيل المثال حاضر بكل نفسه في (شجنه) ولكن بنفس عظيمة تتآلف بذاتها مع ماهية الشيء الذي في اليد، مع الأعمال التي تستطيع في الوقت نفسه أن تعبر بحرية وبألمعية في امتلاء ثراء وتناغم (شعره).

وفي هذا الصدد، بالحفاظ على الطبيعة الجوهرية للمثال، يمكننا أن نؤكد كما تنبغي ماهية الموضوعية الحقة، حتى هنا

---

١. مجموعة من الاغنيات الشعبية بقلم ل. ج. فون أرنيم و س. برنتانو، نشرت في ١٨٠٥- ١٨٠٨ والطبال حكم عليه بالاعدام حتى الموت، ولقد تحدث لرفاقه السابقين وهو يقاد خارج السجن الى مكان تنفيذ الإعدام.

٢. هذا من قصيدة Blumengruss حولى عام ١٨١٠.

بالنسبة للتعبير الذاتي. ومن مادة الموضوع الأصيلة التي تلهم الفنان، ما من شيء يسترد منه ثانية قلبه الباطني الذاتي. إن كل شيء يجب أن ينكشف على نحو كامل وفي الحقيقة بطريقة فيها النفس الكلية والجوهر المختار لمادة الموضوع يظهران وقد تأكدا على نحو ما يبدو التشكل الفردي براقًا على نحو كامل في ذاته وينفذ من تلك النفس والجوهر بمقتضى العرض الكلي. ذلك أن ما هو فائق وأكثر روعة ليس على نحو ما نفترض ما لا يمكن التعبير عنه[١] – فلو كان الأمر هكذا فإن الشاعر سيظل قائمًا على نحو أعمق مما يُكشفه عمله. بل بالعكس، إن أعماله هي الجانب الأفضل وحقيقة الفنان؛ وما هو عليه (في أعماله) هو ما يكون عليه، ولكن ما يتبقى مدفوناً في قلبه، ذلك ما لا نعرفه.

٣. الطريقة والأسلوب والأصالة

ولكن مهما يكن بعد موضوعية بالمعنى الوارد في التو يجب طلبه من الفنان، فإن إنتاجه هو مع هذا عمل إلهامه (هو). ذلك أنه، كذات، قد وُجد بالكامل نفسه مع موضوعه، وبشكلٍ يجسده في الفن خارج حياته الباطنية وقلبه (هو) وتخيله (هو). وهذه الهوية للذاتية الفنية مع الموضوعية الحقة لإنتاجه هي النقطة الرئيسية الثالثة التي لا يزال علينا أن ننظر فيها بإيجاز، لأننا نرى في هذه الهوية على نحو متحد ما قد فصَّلناه حتى الآن كعبقرية وموضوعية. ويمكننا

١. هذه إشارة إلى ف. فون شلجل الذي عبر عن العكس في مؤلفاته، المجلد الثاني، ص ٣٦٤.

أن نصف هذه الوحدة على أنها ماهية الأصالة العبقرية.

ومع هذا قبل أن نندمج لطرح كيان لهذا التصور، لا يزال علينا أن نستبقي لأنظارنا نقطتين، وإن إحداهما يجب أن تُلغى إذا أُريد للاصالة الحقة أن تكون قادرة على أن تظهر. وهما:

(أ) الطريقة الذاتية

(ب) الأسلوب.

إن مجرد العادة (أي نزعة التكلف) يجب تمييزها على نحوَ جوهري عن الأصالة. ذلك أن العادة تخص الجزئي ولهذا فإنها الخصوصية العرضية لدى الفنان، وهذه بدل الموضوع ذاته وعرضية المثالي، تتبدى وتؤكد ذاتها في إنتاج العمل الفني.

إن العادة إذن – بهذا المعنى (الخاص بنزعة التكلف) لا تخص الأنواع العامة للفن التي تتطلب في ذاتها ولذاتها أنماطًا مختلفة من العرض، مثلًا، على سبيل المثال، فإن المنظر الطبيعي عليه أن يظهر موضوعاته على نحو مختلف عما لدى الفنان التاريخي، وشاعر الملحمة على نحو مختلف عن الشاعر الغنائي أو الدرامي؛ وبالعكس، فإن (العادة) هي مفهوم ملائم وحسب (لهذه) الشخصية والخاصية الفرضية لإنجازه، وهذه قد تشتط لتكون في تناقض مباشر مع الطبيعة الحقيقية (للمِثال).

فإذا ما نظرنا بهذه الطريقة، فإن الطريقة هي أسوأ شيء

يستطيع الفنان أن يخضع لها ففيها ينغمس ببساطة في دواماته القاصرة والشخصية لكن الفن على هذا النحو يلغي مجرد ما هو عَرَضي في الموضوع وكذلك في مظهره الخارجي ومن ثَم يتطلب من الفنان أنه سَيُفنى في نفسه الخصائص الجزئية العرضية لخصوصيته الذاتية.

لهذا، فإن العادة بعد كل شيء ربما لا تكون معارضة على نحو مباشر للعرض الفني الحقيقي، لكن شكلها قاصر بالاحرى على الجوانب الخارجية للعمل الفني. وفي الأساسي لها جوانبها في الرسم والموسيقي، لأن هذين الفنين تطرح للتناول وللتنفيذ أوسع مدى للامور الخارجية. وهناك نمط خاص للعرض ينتمي إلى فنان بذاته ولتلاميذه ولمدرسته، ويتطور مرارًا وتكرارًا في عادة، ويشكل (العادة) هنا، وهذا يزودنا بفرصة للنظر فيه في جانبين.

الجانب الأول يخص المعالجة أو التناول. وفي الرسم على سبيل المثال فإن النغمة السائدة والزخرفة وتوزيع النور والظل والنغمة الكلية للون ككل تسمح بتنوع لا متناهٍ. وخاصة في نوع اللون والإضاءة نجد لهذا أكبر اختلافٍ بين الرسامين وأشد الطرق الفردية ماثلة في التناول. وعلى سبيل المثال، ربما توجد حتى نغمة لون فيها بصفة عامة لا ندركها في الطبيعة، وذلك بالرغم من أنها تحدث وتتكرر فإننا لا نكون قد لاحظناها. لكنها تلفت أنظار هذا الفنان أو ذاك الفنان؛ وهو يجعل من هذا شغله الشاغل وهو الآن اعتاد أن يراها ويعيد طرح كل شيء في هذا النوع من

التلوين والإضاءة. وبالنسبة للتلوين، فإن إجراءه قد يكون بالتساوي فردياً مع الموضوعات ذاتها، تجميعها، وضعها، حركتها. وخاصة لدى الفنانيين من هولندا فإننا نلتقي على نحو شائع بهذا الجانب من النوع: فإن دِر ثيرر (١٦٠٣ – ١٦٧٧) في القطع الليلية على سبيل المثال، ومحاولة تناول نور القمر فإن فان جوخ (١٥٩٦ – ١٦٥٦) في رسمه لرمال الجبال عديدًا من المرات في لوحاته كما نجد باستمرار على نحو متكرر تألق قماش اللوحة والمواد الأخرى الحريرية في عديد من الصور لدى أساتذة آخرين ينتمون إلى هذه الفئة.

ثانيًا، إن العادة تمتد إلى تنفيذ العمل الفني، تناول الفرشاة، التحميل على الرسم، مزج الألوان، إلخ.

ولكن منذ أن هذا النوع الخاص من التناول والعرض، بفضل المعاودة الدائمة على نحو جديد، فإنه يصبح على نطاق عام ويتحول إلى عادة ويصبح طبيعة ثابتة للفنان، وهنا توجد مخاطرة جادة ألا وهي: كلما أصبحت الطريقة طريقة خاصة، كانت هناك سهولة أكبر بأن تتولد في شيء جامد ليست له روح ومن ثم يكون هناك تكرار بارد وتلفيق، فيه الفنان لا يعود ماثلاً بحساسية كاملة وإلهام شامل. وفي هذا الصدد فإن الفن يتحول إلى مجرد مهارة آلية وحذق حَرفي، وعادة، ليس في ذاتها هناك إعتراض قد تصبح شيئًا تافهًا وبلا حياة.

وهكذا كلما كانت الطريقة أكثر أصالة فإنها ولابد

تُخَلِص نفسها من فرط الحساسية، ومن ثَم توسع نفسها في الداخل حتى أن هذه الأحوال المتخصصة للتناول لا يمكن أن تتحول إلى مادة خالصة بحكم العادة؛ ذلك لأن الفنان الأصيل يتمسك بطريقة أكثر عمومية بالنسبة لطبيعة الأشياء في يده وأن يجعل من نفسه هذه الحالة الأكثر عمومية في التناول على نحو ما تتضمنه ماهيتها. وبهذا المعنى نستطيع أن نتحدث عن (الطريقة) عند جوته على سبيل المثال، من جراء براعته لا في تدوير قصائده التقليدية فحسب، بل أيضًا في العناصر الأخرى الأكثر جدية مع التحول الجاد للعبارة لكي يتجاوز أو يمحو جدية التامل أو الموقف. وهوراس أيضًا في (رسالة إنجيلية) يتبنى هذه الطريقة. وهذا هو تحويل المحادثة والبهجة الاجتماعية بصفة عامة والتي – من أجل ألا يحدث توجه إلى أمر أكثر عمقًا فتحدث توقفات وانقطاعات وحذلقة تغير الموضوع العميق إلى شيء مبهج. وهذه الطريقة لتناول الشيء هي في الحقيقة عادة أيضًا وهي يَمتُّ إلى تناول المرء لموضوعه، ولكن إلى إجراء ذاتي هو من النوع الأكثر عمومية ومن ثم يكون داخل النوع المقصود من عرض العمال طوال الوقت بطريقة ضرورية. ومن هذا المستوى النهائي للعادة يمكننا أن ننتقل إلى النظر في الأسلوب.

"الأسلوب هو الإنسان نفسه"، هو قول فرنسي مألوف[1]. هنا الأسلوب يعني تمامًا الطابع الخاص للفنان،

١. من "مقال فى الاسلوب" بقلم ج. ل. ل دي بوفون، ١٧٠٧-١٧٨٨.

والذي يتأكد على نحو كامل في طريقته في التعبير، في الطريقة التي يحول بها عباراته، إلخ. ومن جهة أخرى، فون رمر يحاول أن يشرح كلمة (الاسلوب) على أنه "تكيف ذاتي تطور إلى عادة، في المطالب الباطنية للمادة التي فيها يشكل النحات بالفعل أشكاله والرسام يجعلها تظهر، وفي هذا الصدد هو يزودنا بملاحظات هامة للغاية بشان نوع العرض بالنسبة للمادة الحسية الخاصة على سبيل المثال للنحت فتكون هناك سماحة أوسع ومع هذا لا نحتاج إلى تقييد كلمة (الأسلوب) ببساطة بالنسبة لهذا المظهر للعنصر الحسي؛ إننا نستطيع أن نمدَّه إلى الخصائص والقواعد الخاصة للعرض الفني التي تبرز من طبيعة أنواع الفن والتي فيها يجري تنفيذ العمل. وهكذا في الموسيقى النسبية من موسيقى الأوبرا، وفي فن التصوير نميز الأسلوب التاريخي من أسلوب النوع. إن (الأسلوب) – هكذا يجري تفسيره - ينطبق على نمط من العرض يتمشى مع ظروف مادته وكذلك يتماثل تمامًا مع مطالب الأنواع المحددة للفن والقوانين الصادرة عن ماهيته. وبهذا المعنى الأكثر إتساعًا للكلمة، وبالتالي فإن قصور الأسلوب إما هو عجز الفنان لجعله من خصوصيته على أنه نمط ضروري كامن للعرض، أو على نحو آخر، إن هواه الذاتي الذي يعطي لعبًا خاصًا لنزواته الذاتية بدلًا من التطابق مع القواعد، ويضع محلها عادات سيئة من عندياته. ويترتب على هذا، كما لاحظ فون رمور من قبل أنه غير مسموح بالتحميل على القواعد الأسلوبية لنوع واحد من الفن بإدخالها في الأنواع الخرى على نحو

ما فعل منجسن على سبيل المثال في مجموعته الشهيرة عن الربات في فيلا ألباني حيث إستخدم ونفذ الأشكال الملونة لتمثال أبوللو حسب مبدأ النحت[1]. وبالمثل نرى في العديد من لوحات دورر[2] من أنه قد صنع الأسلوب الخاص بقطع الخشب ليكون خاصًا به تمامًا وكان هذا في مخيلته في رسمه أيضًا، وخاصة في الأردية.

والآن، أخيراً، فإن الأصالة ليست قائمة في مجرد إتباع قواعد الأسلوب، ولكن في الإستلهام الذاتي الذي بدلا من اللجوء إلى مجرد ما هو معتاد يستوعب مادة عقله تمامًا، ومن الداخل، بالنشاط الذاتي للفنان، ويعطيه شكلاً خارجيًا في كلا الماهية والتصور للانواع المحددة للفن وأيضًا بشكل تقريبي للطبيعة العامة للمِثال.

وهكذا فإن الأصالة تتوحد مع الموضوعية الحقة وتُجَمع معًا الجوانب الذاتية والواقعية للعرض على نحو أن الجانبين لا يعودان متعارضين أو غريبين الواحد بالنسبة للآخر. لهذا، من جهة، إنه الحياة الباطنية الأشد شخصنة للفنان، ومع هذا من جهة أخرى إنها لا تكشف إلا طبيعة الموضوع، حتى أن الطابع الشخصي لعمل الفنان لا يتبدى إلا كطابع خاص للشيء ذاته وينطلق من هنا، تمامًا مثل الشيء الذي يعمل من فاعليته الذاتية المنتجة.

لهذا فإن الأصالة هي فوق الكل لكي تكون متميزة بالكلية

١. يبدو أن الإشارة موجهة إلى سقف (مونت برناسوس) والفيلا فى روما. وأبوللو هو زعيم الربات والاقتباس من فون رومر.
٢. أ. دورر: ١٤٧١ـ ١٥٢٨.

عن مجرد التخيل. ذلك لأن الناس معتادون بصفة عامة ألاَّ يفهموا (الأصالة) إلا على أنها نتاج الأمور المتفردة، الملائمة تمامًا وحسب للفرد، والتي لا تدخل إطلاقًا في رأس أي مخلوق آخر. ولكن في تلك الحالة ليس هذا إلا خاصية سيئة. وما من احد على سبيل المثال في هذا المعنى للقلَّة هو أكثر (أصالة) من الإنجليزي، أي إن كل واحد فيهم يلوذ ببعض الحمق الخاص، حيث لا يوجد أي إنسان عاقل سوف يحاكي، وهو في وعيه بحمقه يسمي نفسه "الأصلي".

ويرتبط بهذا، بعد كل شيء، ما هو بصفة خاصة مشهور اليوم، ألا وهو، أصالة المُلحَة والفكاهة. هنا يبدأ الفنان من حياته الذاتية الخاصة ويرجع إليها باستمرار، حتى أن الموضوع الحق لإنتاجه لا تجري معاملته إلا كمناسبة خارجية لإعطاء لعب حر للطُرفة والنكات والشطحات الخيالية وشطحات حالته في أقصى ذاتيته. ولكنن لما كان الأمر على هذا النحو، فإن الموضوع وهذا الجانب الذاتي يتبدد على نحو متطاير، وتجري معاملة المادة على نحو هوائي شامل، حتى أن الملحمة، أجل الملحمة التي هي طُرفة، للفنان يمكن أن تكون هامة على انها هي الشيء الرئيسي. ومثل هذه الفكاهة يمكن أن تكون ممتلئة بالروح والشعور العميق وتظهر بصفة عامة على أنها ذات تأثير للغاية، ولكن بصفة كلية فإن الأمر أسهل عما نفترضه. من اجل مباشرة أن يحدث توقف في المسار العقلي

للشيء، فنبدأ ونتقدم ونتهي على نحو هوائي ونقذف في التشوش المتبادل سلسلة الأمور الهوائية والمشاعر، ومن ثم لإنتاج صور كاريكاروتية خيالية وهذا أسهل أن تطور من ذات المرء ونحيطه بكلٍ ما هو صُلب على نحو فطري ويُدَمغ بالمثال الحق. ولكن فكاهة اليوم تحب أن تُطرح الأمور السيئة للألمعية التي أسيء تهذيبها، وكل تذبذب مشابه بعد كل شيء من الفكاهة الصادقة إلى الابتذال والأمور الصبيانية. وإن الفكاهة الصادقة نادرًا ما تتوفرلنا ؛ ولكن الآن فإن التفاهات السطحية المصاحبة وحسب بالتظاهر بالفكاهة ولونها الخارجي يفترض فيها أن تكون عبقرية وعميقة. وشيكسبير – بالعكس – كانت لديه فكاهة عظيمة وعميقة، ومع هذا حتى في التفاهات ليست منعدمة. وبالمثل فإن فكاهة جان بول[1] غالبًا ما تدهشنا بعمق لطافتها وجمالها، ولكن غالبًا بالمثل على نحو عكسي، بالمبالغة في ضم الأشياء معًا، والعلاقات التي فيها فكاهة تُجَمع الأمور ما هي في الأغلب جامدة. وحتى أعظم أصحاب الفكاهة ليست لهم علاقات بهذا النوع الماثل في ذاكرته وهكذا بعد كل شيء غالبًا نلاحظ أنه الترابطات عند جان بول ليست من نتاج قوة العبقرية بل هي تتجمع معًا بشكل خارجي. وهكذا لكي تكون هناك دائمًا مادة جديدة فإن جان بول كان يطل في الكتب من النوع الأكثر تنوعًا، تشريحية وقانونية ووصفية للرحلات وهو يلاحظ في التو ما يلفت نظره ويسجل الخيالات العابرة التي هي

١. ج. ب. ف. ريشتر، ١٧٦٣- ١٨٢٥.

مصدر إيحاء؛ وعندما يكون الأمر موضع تأليف فعلي فإنه يُجَمِع معظم المادة المتنافرة – النباتات البرازيلية وقصر الإمبراطورية[1]. وهذا يلقى حينئذ مديحًا خاصًا باعتباره أصالة أو فكاهة بها يمكن الاعتذار عن اي شيء وكل شيء ولكن مثل هذا الهوى هو بالضبط ما تستبعده الاصالة الحقة.

وهذا يعطينا فرصة بعد كل شيء لكي نُلَمِح مرة أخرى بالسخرية التي تحب طرح نفسها على أنها ذروة الأصالة، وخاصة عندما لا تتناول الأمور بجدية وتواصل التفكه وحسب للتفكه في ذاته وفي جانب أخر إنها تُجَمِع معًا في عروضها كتلة هائلة من التفاصيل الخارجية، المعنى الحق الذي به يبقيه الشاعر لنفسه. وحينئذ فإن المكر واللطافة لهذا الإجراء مفترض فيها أنها قائمان في توسيع التخيل على أساس أن هذه التجميعات والتفاصيل الخارجية توجد على نحو خفي "الشعر للشعر"، وكل شيء أكثر عمقًا وروعة، وذلك على نحو خالص وبسيط بسبب عمقه لا يمكن التعبير عنه. وهكذا على سبيل المثال في قصائد فون شلجل في الوقت الذي فيه تصور نفسه شاعرًا، وما لم يُقَلْ يجري التعبير عنه على أنه أفضل شيء على الإطلاق، ومع هذا فإن "الشعر للشعر" ثبت أنه تمامًا أنه النثر الأكثر سطحية.

إن العمل الفني الحقيقي يجب أن يكون متحررًا من

١. في فتزلار، انظر هيجل الكتابات السياسية (طبعة أكسفورد، ١٩٦٤) ص ١٧٠.

هذه الأصالة الفاسدة، ذلك أنه لا يثبت أصالة العبقرية إلا بأن يتبدى على أنه الإبداع الشخصي (الواحد) للروح (الواحد) الذي لا يُجَمع ولا يراكم شيئًا من الخارج، بل يقدم الموضوع الكلي من مصادره هو في لمحة واحدة، في نغمة واحدة، بتجميع صارم لأجزائه، على نحو أن الشيء في ذاته قد جَمَعها في ذاته. ومن جهة أخرى إذا نحن وجدنا مناظر ودوافع تتجمع معًا لا من نفسها بل من الخارج، إذن فإن الضرورة الباطنية لتواجدها ليس قائمًا هناك، وهي تبدو مترابطة على نحو من الصدفة من خلال نشاط ثالث غريب وذاتي (ألا وهو الخاص بالفنان). ومن ثم يتولاني الإعجاب بالنسبة لجوته في عمله (جوتز) بصفة خاصة لأصالته العظيمة، وكذلك بالطبع كما قلنا في السابق إن جوته – بجرأة عظيمة – كَذب وداس بقدمه على ما كان في ذياك الوقت وارد بشدة في النظريات الجمالية على أنه قانون الفن. ومع ذلك فإن تنفيذ المسرحية ليس من الأصالة الحقة. ذلك أننا في هذا العمل المبكر لا نزال نرى بؤس المادة الخاصة لدى جوته، لأن المعالم العديدة والمناظر الكلية بدلًا من أن تعمل عملها إنطلاقًا من الموضوع العظيم ذاته، تبدو هنا وهناك أنها قد انطلقت من مصالح العصر الذي كتبت فيه المسرحية، ونفذت فيه بطريقة خارجية. وعلى سبيل المثال (الفصل الأول، المنظر الثاني) من مسرحية (جوتز) مع الأخ مارتن والذي يشير إلى لوثر، لا يحتوي إلا على الافكار التي استمدها جوته من الامور التي في هذه الفترة في ألمانيا بدأت تجعل الناس تشفق

على الرهبان مرة أخرى (مارتن يندب حظه وحظوظهم): يجب عليهم ألا يشربوا أي نبيذ، يجب أن يناموا عقب الوجبات، ومن ثم فهم مُعَرَضون وخاضعون لكل أنواع الرغبات، ويجب عليهم فوق كل شيء أن يتخذوا الأيمان الثلاثة التي لا تطاق: الفقر والعفة والطاعة ومن جهة أخرى فإن (الأخ مارتن) متحمس لحياة جوتز كفارس : دعوا جوتز يتذكر كيف، عندما كان مثقلًا بغنائم أعدائه: "لقد أوقعته من على صهوة الحصان قبل أن يستطيع أن يطلق النار ثم أوقعته أرضًا من على الحصان ومن على كل شيء؛ وحينئذ كيف ذهب جوتز لقلعته ووجد زوجته ولقد شرب مارتن في صحة إليزابيث ودعك عينيه – ولكن بهذه الأفكار النيرّة فإن لوثر لمَّا يبدأ بعد؛ وهو ككاهن تقي استمد من أوغسطين عمقًا مختلفًا تمامًا للبصيرة الدينية والإقتناع الديني وبالمثل تأتي بعد ذلك في المنظر التالي لأفكار تربوية معاصرة لجوته والتي بصفة خاصة أخذ بيسدو[١] بصفة خاصة قد عرَّض بها. وعلى سبيل المثال لقد قيل في زمنه أن الأطفال قد تعلموا قدرًا من المادة الغامضة غير المفهومة، بينما المنهج الصحيح هو أن يتعلموا الوقائع بالاستبصار وبالتجربة والآن يتحدث كارل لأبيه تمامًا من الذاكرة، على نحو ما كان معتادًا إبان شباب جوته: "إن جاكسثوسن هي قرية وقلعة عند جاكست، وهي تخص سادة بزليتشتنجن لقرنين بحكم الميراث"، ومع هذا عندما يسأله جوتز: "هل تعرف لورد بريتشتنجن؟"

١. ج. ب. بيسدو، ١٧٢٣- ١٧٩٠.

فإن الصبي يحدق فيه في وجهه وبحكم أنه لم يتعلم بوضوح فإنه لا يعرف من يكون أبوه. وجوتز يؤكد أنه قد عرف كل درب وطريق والموضع الذي عنده يخوض في النهر قبل أن يعرف أسماء أي نهر وقرية. وهذه أمور إضافية غريبة لا تؤثر في المسألة نفسها المطروحة التي يكون قد جرى تناولها في عمقها الملائم، أي في الحوار بين نروفيزلنجن، ولا يظهر شيء سوى التأملات الباردة والتافهة إذّاك.

وهناك مجموعة أخرى من المعالم الفردية التي لا تبرز من مادة الموضوع نجده حتى ثانية في عمل جوته (أمور منتقاة، عام ١٨٠٩): المتنزهات، اللوحات، الحية، وتأرجحات البندول، الشعور بالمعدن، صداع الرأس، الصور الكلية المستمدة من الكيمياء والتركيبات الكيماوية من هذا النوع. وإن رواية، ترد في زمن نثري معين، من الحق أن هذا النوع من الأشياء مسموح به على نحو أكبر، وخاصة عندما – كما في حالة جوته – كان يستخدم ببراعة ورشاقة بارعتين وبجانب هذا فإن العمل الفني لا يمكن بالكلية أن يحرر نفسه من ثقافة عصره؛ ولكن هذه الثقافة ذاتها هي شيء والبحث خارج المواد وجمعها باستقلال عن الموضوع الحق للعرض هو شيء آخر. وإن الأصالة الحقة للفنان بالنسبة للعمل الفني تكمن وحسب في أنه صادر من عقلانية المحتوى الحق للموضوع. وإذا جعل الفنان هذه العقلانية الموضوعية نُصب عينيه دون خلطها ودون إفسادها إما من الداخل أو من الخارج مع تفاصيل جزئية غريبة عن

العمل، وحينئذ فهنا وحسب في ذروة ما قد أعطاه شكلاً يكون بالفعل قد أعطى (نفسه) في طابعه الذاتي الأكثر صدقًا، وهو طابع لن يكون سوى أنه عمل فني كامل في ذاته. وذلك أنه في كل الشعر الصادق، في التفكير وفي العمل، فإن الحرية الأصيلة تجعل ماهو جوهري يسود كقوة ضمنية كامنة؛ وهذه العودة في الوقت نفسه على نحو كامل تمامًا هي قوة التفكير الذاتي والإرادة الذاتية عينها حتى أنه في التوفيق الكامل بين الامرين، لا يوجد انفصال بينهما ويظل هذا قائمًا على نحو أكثر ديمومة. ومن ثم فإن أصالة الفن تستنفد بالفعل الخاصية العَرَضية للفنان، لكنها لا تستهلكها إلا حتى يتمكن الفنان على نحو كامل من تجاذبات دافعة فيما يتعلق بعبقريته الملُهَمَة وقد إحتوت موضوعه وحسب، ويمكن أن تظهر نفسه بدل الشطح والهوى الأجوف في العمل الذي قد أكمله بمقتضى صدقه. وألا يكون للمرء أي أسلوب قد صار من زمن بعيد هو الأسلوب العظيم، وبهذا المعنى وحده يُسَمَى هوميروس وسوفوكليس ورفائيل وشيكسبير (الأصلاء).

ذلك أن الموضوع الآن- في علاقته النظرية- لا يجري تناوله كمجرد وجود محض كشيء فردي موجود ولهذا فإنه يملك مفهومه الذاتي خارج موضوعيته، وإن حقيقته الطرفية تتناثر وتتبدد في العلاقات الخارجية بعدة طرق في أشد الإتجاهات تنوعها؛ وبالعكس، فإن الشيء (الجميل) في وجوده يجعل مفهومه الخاص يبدو على أنه متحقق ويظهر

في وحدته الذاتية عينها وفي الحياة. لهذا فإن الموضوع قد أسبق نزوعه الخارجي إلى ذاته، لقد قهر الاعتماد على شيء آخر، وفي ظل نظرنا قد أجرى تبادلًا فضحى يتناهيه الحر من أجل اللاتناهي الحر.

لكن النفس في العلاقة بالموضوع بالمثل تكف عن أن تكون تجريدًا لكلا الملاحظة والإدراك الحسي والملاحظة، وكذلك تحلل الإدراكات الحسية والملاحظات الفردية في الأفكار التجريدية. وفي هذا الموضوع (الجميل) فإن النفس تصبح عينية في نفسها ذلك أنها تطرد وحدة (المفهوم) والواقع، تظهر التوحيد - في جوانبها المنفصلة، ومن ثم تكون تجريدية، في النفس وفي موضوعها.

وفي شأن (الممارسة) على نحو ما رأينا بإستفاضة أكبر من قبل (في المقدمة)، فإن الرغبة بالمثل تنسحب عندما يكون الجميل موضع النظر، وإن الذات تكفي أغراضها في علاقة بالموضوع وتفاعله على أنه مستقل على أنه غاية في ذاتها. لهذا ينحل الكيان المتناهي المحض للموضوع الذي فيه يفيد في الأغراض الخارجة عنه كوسيلة مفيدة لتحقيقها، وإما على نحو غير حر يتسلح ضد تحققها أو يضطر إلى تقبل الاخ الغريب على أنه عرضه وفي الوقت نفسه فإن الموقف غير الحر للذات الفاعلة تكون قد اختفت لأن وعيها لا يعود متشتتًا في المقاصد الذاتية إلخ، ومجالها ووسيلة لتحققها؛ إن علاقة الذات يتحقق معًا صدها الذاتية لا تعود هي المقصد المتناهي الخاص بمجرد (ما ينبغي)؛ وإن

الذات تكون قد تجاوزت هذا وإن ما يواجه الذات الآن هو المفهوم المتحقق الكامل والغاية.

وهكذا فإن تامل الجمال هو من نوع حر؛ إنه يترك الأشياء وحيدة على أنها بالفطرة حرة ولا متناهية؛ ولا توجد اي رغبة لامتلاكها أو الحصول على ميزة منها كامر مفيد لتلبية احتياجات ومقاصد متناهية. وهكذا فإن الموضوع على أنه جميل لا يظهر على انه مفروض حافل بالإرغام من جانبنا كما أنه لا يظهر على أنه تجرى محاربته وقهره من جانب الأشياء الخارجية الاخرى.

وبفضل ماهية الجمال فإن ما يجب أن يظهر في الشيء الجميل هو (المفهوم) مع نفسه وغايته، وكذلك تحدديته الخارجية وجوانبه المتعددة وبصفة عامة فإن واقعه يكون من نتاج ذاته وليس من شيء آخر، نظرًا لأن الموضوع على نحو ما رأينا الآن لا تكون له حقيقة إلا على أنه وحدة باطنية وفي تطابق مع الوجود الخاص وماهيته الأصلية و(المفهوم). والآن والأكثر من هذا فإنه لما كان (المفهوم) ذاته هو العيني، فإن حقيقته أيضًا تظهر على أنها مجرد إبداع كامل، وأجزاؤه هي مع ذلك تنكشف على أنها موحدة ومتحدة بشكل مثالي. ذلك أن تناغم (المفهوم) مع مظهره هو نفاذ كامل. وبالتالي فإن الشكل الخارجي لا يظل منفصلًا عن المادة الخارجية، كما أنه لا ينطبع عليه على نحو أني من أجل بعض الأغراض الأخرى؛ إنه يبدو على أنه شكل محايث في الواقع، الشكل يعطي نفسه

شكلًا خارجيًا .

ولكن- أخيراً - مهما تتناغم الجوانب الجزئية والأجزاء والأعضاء الخاصة بالموضوع الجمالي مع بعضها البعض لتشكل وحدة مثالية وجعل هذه الوحدة تتبدى، ومع هذا فإن هذا التناغم يجب وحسب أن يكون مرءيًا فيها حتى أنها لا تزال تحتفظ بمظهر الحرية المستقلة ضد بعضها البعض؛ أي يجب ألا يكون لها – كما في (المفهوم) كمفهوم – وحدة مثالية (خالصة)، يجب أن تفرض أيضًا جانب الواقع المستقل. يجب أن يكون في الموضوع الجميل أمران:

١. (الضرورة)، التي يؤسسها (المفهوم) في تماسك جوانبها الجزئية

٢. مظهر (حريتها)، الحرية لها وليست (مجرد) حرية الأجزاء المنظورة.

والضرورة على هذا النحو هي علاقة الجوانب التي تترابط على نحو جوهري: الجانب الواحد مع الجانب الآخر بحيث إذا تواجد جانب فإن الجانب الآخر يكون موجودًا أيضًا في التو. ومثل هذه الضرورة لا يجب أن نفتقدها في الموضوعات الجميلة، ولكن لا يجب أن تبرز في شكل الضرورة ذاتها؛ بل الأمر بالعكس، هي يجب أن تكون مخفية وراء مظهر للعرضية التي لم يجر تصميمها. وإلا فإن الأجزاء الحقيقية الجزئية تفقد اعتمادها من حيث أنها موجودة على قوة واقعها الخاص أيضًا، وهي لا تبدو إلا في حالة وحدتها المثالية، وهي بالنسبة لها تظل ثانوية

على نحو تجريدي.

وبمقتضى هذه الحرية وهذا اللاتناهي الكامنين في (مفهوم) الجمال وكذلك في الموضوع الجميل وتأمله الذاتي، فإن مجال الجميل ينسحب من نسبية الأمور المتناهية ويرتفع إلى العالم المطلق (للفكرة) وحقيقتها.

جمال الطبيعة

إن الجميل هو (الفكرة) على أنها الوحدة المباشرة (للمفهوم) مع حقيقته، مع (الفكرة)، مهما يكن، وحسب طالما أن وحدتها هذه حاضرة على نحو مباشر في مظهر حسي وواقعي.

والآن فإن الوجود الأول (للفكرة) هو (الطبيعة)، والجمال يبدأ على أنه جمال الطبيعة.

١. (الفكرة) باعتبارها الحياة

في عالم الطبيعة يجب في التو أن نرسم تمييزاً بالنسبة للطريقة التي فيها يكتسب (المفهوم) – لكي يكون على انه (الفكرة) – الوجود في تحققه.

(أ) أولًا، إن (المفهوم) يُغَطِس نفسه في التو على نحو كامل في الموضوعية حتى أنه نفسه لا يبدو على أنه وحدة مثالية ذاتية؛ إن الأمر بالعكس، إنه ينتقل بكليته بدون نفس إلى العالم المادي الذي تدركه الحواس. وإن الأجسام الآلية الخالصة والمنفصلة الفيزيائية والجزئية هي من هذا النوع. إن المعدن – على سبيل المثال – هو في ذاته تعدد للصفات الآلية والفيزيائية؛ لكن كل جزء ضئيل منه يمتلك هذه الصفات بالطريقة عينها. ومثل هذا الكيان ينقصه التجسد الكامل الذي يجب أن يتصف به إذا كان لجزائه المختلفة لها لو كانت كل أجزائه المختلفة لها وجود مادي جزئي خاص به، كما أنه لن يكون قادرًا على أن تكون له

وحدة مثالية سلبية لهذه الأجزاء التي وجدت نفسها على أنها حيويتها. وإن الأجزاء المختلفة ليست إلا تعددًا تجريدياً وإن وحدتها ليست إلا الوحدة التافهة للوحدة التي لها نفس الصفات.

بالنسبة (للمفهوم) هذا هو أول حال للوجود له. وإن مميزاته[1] ليس لها أي وجود مستقل، وإن وحدته المثالية لا تبرز كامر مثالي؛ وبهذا الصدد – إذن فإن مثل هذه الأجسام المنصلة هي في حد ذاتها دفاعية وموجودات تجريدية.

(ب) ومن جهة أخرى، فإن الموضوعات الطبيعية الأسمى تحرر تمايزات (المفهوم)، حتى أن كل تمايز منها الآن وهو خارج التمايزات الأخرى يكون موجودًا لذاته على نحو مستقل. وهنا وحسب تبرز الطبيعة الحقة للموضوعية. وذلك أن الموضوعية هي بالضبط هذا التشتت المستقل لتمايزات المفهوم. والآن في هذه المرحلة فإن (المفهوم) يؤكد ذاته على النحو التالي: لما كان هو كلية تحدداته التي تجعل ذاتها حقيقية، فإن الأجسام الجزئية، رغم أن كلاً منها يمتلك وجودًا مستقلًا خاصًا به، تنغلق معًا في نسق واحد وهو هو عينه. ومثال على هذا النوع للشيء النظام الشمسي. إن الشمس، المُذَنَّبات، الأقمار والكواكب تبدو من جهة على أنها أجرام سماوية مستقلة ومختلفة الواحدة عن الأخرى، ولكنها من جهة أخرى هي لا تكون على نحو ما هي عليه إلا بسبب المكان المحدد الذي تشغله في نظام

١. أي الكلي والجزئي والفردي.

كلي للأجرام. وإن النوع الخاص بحركتها وكذلك خواصها الفيزيائية لا يمكن إستخلاصها إلا من موضعها في هذا النظام. وهذا الترابط الباطني يشكل وحدتها الباطنية التي تجعل الموجودات الجزئية تترابط بعضها ببعض وتحفظها مترابطة معًا.

ومع هذا في هذه الوحدة (الضمنية) للأجسام الجزئية الموجودة المستقلة فإن (المفهوم) لا يستطيع أن يوقفها. فإن عليها أن تجعل الأشياء حقيقية ليست تمايزاتها وحسب؛ بل أيضًا وحدتها الذاتية الترابط. والآن فإن هذه الوحدة تميز نفسها عن الخارجية المتبادلة للأجسام الجزئية الموضوعية وتكتسب لذاتها في هذه المرحلة – في مقابل لهذه الخارجية التبادلية – وجودًا حقيقيًا متجسّمًا ومستقلًا. وعلى سبيل المثال فإن الشمس في النظام الشمسي توجد على أنها هذه الوحدة للنظام، ومستعلية ضد الاختلافات الحقيقية في داخلها. - لكن وجود الوحدة المثالية بهذه الطريقة لا يزال من النوع الناقص فإنه من جهة لا يصبح حقيقيًا إلا على أنه العلاقة المجمعة للأجسام المستقلة الجزئية واعتماد الواحدة على الأخرى، ومن جهة أخرى على أنه جسم (واحد) في النظام، جسم يمثل الوحدة على هذا النحو، وهو ينتصب ضد الاختلافات الحقيقية. وإذا أردنا أن نعتبر الشمس على أنها النفس الخاصة بالنظام كله فإنها لا تزال ذاتها وجود مستقل خارج الأجزاء الخاصة بالنظام والتي هي تكشف هذه النفس. إن الشمس نفسها ليست إلا لحظة

(واحدة) من (المفهوم)، لحظة الوحدة في تمايز عن التَجَزُّؤ الحقيقي، وبالتالي وحدة تظل على نحو خالص (ضمنيًا) ولهذا تظل تجريدية. وبالنسبة للشمس بفضل صفتها الفيزيائية تظل المتوحدة في ذاتها، التي تعطي الضوء، إنها الجسم المضيء على هذا النحو، غير أنها أيضًا ليست إلا هذه الهوية التجريدية. ذلك أن الضوء هو إشعاع بسيط غير مشتت في ذاته. - وكذلك في النظام الشمسي فإننا نجد بالفعل أن (الفهموم) ذاته يصبح حقيقيًا، مع كلية تمايزاته التي تتبدى، حيث أن كل جسم يجعل عاملاً جزئيًا (واحدًا) يتبدى، ولكن حتى هنا فإن (المفهوم) لا يزال غارقًا في وجوده الحقيقي؛ إنه لا يتبدى على أنه الهوية والاستقلال الباطني بالتالي. والشكل الحاسم لوجوده يظل الخارجية التبادلية المستقلة لعوامله المختلفة.

لكن ما يتطلبه الوجود الحق (للمفهوم) هو أن (الاختلافات الحقيقية) أي حقيقة الاختلافات المستقلة ووحدتها المُتَمَوْضِعة المستقلة بالمثل على هذا النحو ترتد هي ذاتها إلى الوحدة، أي أن مثل هذا الكل للاختلافات الطبيعية يجب من جهة أن تجعل (المفهوم) ظاهرًا لخارجية تبادلية حقيقية لمحدداتها الخاصة النوعية، ومع هذا من جهة أخرى تطرح على أنها ملغية في كل شيء جزئي المستقل المنغلق على ذاته؛ والآن يجعل المثالية التي فيها ترتد الاختلافات في وحدة ذاتية، تبزغ فيها على أنها نفسها الحيوية الكلية. وفي تلك الحالة فإنها لا تعود مجرد

(أجزاء) تترابط معًا ويرتبط كل جزء بالأجزاء الأخرى، بل (كأعضاء)؛ أي أنها لا تعود تنفصل، لا تعود توجد مستقلة، بل لا يكون لها وجود أصيل إلا في وحدتها المثالية. وفي مثل هذا التجسد العضوي وحده تكمن في الأعضاء الوحدة المثالية (للمفهوم) الذي هو سند لها وهو روحها المحايثة المتبطنة فيها. إن (المفهوم) لا يعود غارقًا في الواقع بل يبزغ للوجود فيه على أنه الهوية والكلية الباطنيتين اللتين تشكلان ماهيته الخاصة.

(جـ) وهذا النمط (الثالث) للظهور الطبيعي وحده هو وجود (الفكرة)، (الفكرة) في الشكل الطبيعي على أنها (الحياة). وإن الطبيعة غير العضوية المميتة غير ملائمة (للفكرة)، والعضوية الحية وحدها هي الوجود الواقعي (للفكرة). وذلك لأنه في الحياة، في المقام (الأول)، نجد أن واقع التمايزات الخاصة (بالمفهوم) ماثلة على أنها حقيقية؛ وفي المقام (الثاني) مهما يكن الأمر، يوجد نفي هذه التمايزات على أنها مجرد تمايزات واقعية، حيث أن الذاتية المثالية (للمفهوم) تقهر هذه الواقعية لذاتها؛ و(ثالثًا) يوجد ما هو نفسي (بوصفه) المظهر الوطيد (للمفهوم) في تجسده، أي (بوصفه) الشكل اللامتناهي الذي له قوة التمسك ذاته – كشكل – في محتواه.

١. إذا نحن في حصار رؤيتنا العادية عن الحياة، فإن ما تحتويه هو:

(أ) فكرة الجسم.

(ب) فكرة النفس.

وبالنسبة للإثنين ننسب لها صفات مختلفة خاصة بهما. وهذا (التمييز) بين النفس والجسم له أهمية كبرى للتناول الفلسفي للموضوع أيضًا، وعلينا أن نتخذ هذا هنا بالمثل. غير أن الاهتمام الهام المتساوي للمعرفة بالنسبة لهذه المسألة يخص (وحدة النفس والجسم التي طرحت دائمًا أشد الأمور صعوبة للدراسة المتأملة. وعلى أساس هذه الوحدة تكون الحياة بالضبط ظهور (الفكرة) في الطبيعة. لهذا لا يجب أن نتناول وحدة النفس والجسم وأعضاءه على أنها وجود تفصيلي نَسَقِي للمفهوم ذاته. وفي أعضاء الجهاز العضوي الحي فإن (المفهوم) يعطي لتحديداته وجودًا خارجيًا في الطبيعة، على نحو ما كان في الشابق، عند مستوى مُتَدَنٍ- والآن داخل هذا الوجود الحقيقي فإن (المفهوم) يرقى إلى الوحدة المثالية لكل هذه التحددات، وهذه الوحدة المثالية هي النفس. إن النفس هي الوحدة الجوهرية والكلية الشاملة المنتشرة والتي هي في الوقت نفسه العلاقة البسيطة مع نفسها والوعي عينه المصطبغ بصبغة ذاتية. وبهذا المعنى الأسمى فإن وحدة النفس والجسم يجب إتخاذها. فهما – إن جاز لنا القول – ليا شيئين مختلفين يرتبطان معًا، بل هما الكلية الواحدة وعينها للتحددات نفسها. وكما أن (الفكرة) على هذا النحو لا يمكن محتمًا إلا على مثال أن (المفهوم) يكون على وعي بذاته في واقعه الموضوعي والذي يتضمن كلا إختلاف

ووحدة (المفهوم) والواقع، وكذلك الحياة يجب معرفتها على أنها وحسب وحدة النفس مع الجسم. إن الوحدة الذاتية وكذلك الجوهرية وحدة النفس داخل الجسم ذاته تتبدى على سبيل المثال على أنها الشعور.

إن الشعور في الجهاز العضوي الحي لا يمت باستقلال إلى جزء واحد على حدة، بل هو هذه الوحدة المثالية للجهاز العضوي ذاته برمته. إنه يتخلل كل عضو، إنه كله فوق الجهاز العضوي في مئات ومئات المواضع، ومع هذا في الجهاز العضوي ذاته لا يوجد العديد بالآلاف من قرون الإستشعار؛ لا يوجد إلا نفس واحدة، (واحدة وحسب) هي التي تشعر ولما كانت الحياة في الطبيعة العضوية تحتوي هذا التباين بين الوجود الحقيقي للأعضاء والنفس ببساطة تشعر بنفسها فيها، ومع هذا فإن يحتوي هذا الاختلاف كوحدة جرى تاملها، فغن الطبيعة العضوية هي مجال أسمى من الطبيعة غير العضوية. وذلك أن الشيء الحي وحده هو (الفكرة)، و(الفكرة) وحدها هي الحقيقة. وبطبيعة الحال فحتى في المجال العضوي فإن هذه الحقيقة يمكن أن تضطرب في كون الجسم لا يثمر على نحو كامل مثالية وتملكه للنفس، على نحو – مثلاً - في المرض. ففي تلك الحالة فإن (المفهوم) لا يحكم على أنه القوة الوحيدة؛ فإن قوى أخرى تشارك في هذه القاعدة. ولكن – حينئذ – فإن مثل هذا الموجود هو حياة سيئة وعرجاء، بينما لا يزال يحيا وحسب لأن عدم التساوي بين (المفهوم) والواقع ليس

شاملًا على نحو مطلق بل هو نسبي وحسب وذلك لأن التطابق بين الإثنين لا يعود ماثلًا على الإطلاق، فإذا كان الجسم ينقصه تمامًا التجسد الأصيل ومثاليته الحقة، إذن فإن الحياة في التو تتحول لإلى الموت الذي يشطر على نحو مستقل ما يجمعه استحواذ النفس في وحدة لا تنقسم (ب) عندما قلنا:

١. إن النفس هي كلية (المفهوم)، على أنه الوحدة المثالية الذاتية الضمنية

٢. وإن الكيان الذي جرى تفصيصه هو هذه الكلية نفسها، ولكن على أن المسألة هي عرض وإنفعال مدرك حسيًا لكل الأعضاء الجزئية.

وإن كليهما (١) و(٢) مطروحان في الشيء الحي على أنهما في (وحدة)، وهنا – وتأكدوا من هذا – يوجد تناقض. ذلك أن الوحدة المثالية ليست وحسب عدم الانفصال المدرك حيث كل عضو جزئي منه له وجود مستقل خصوصية فريدة خاصة به؛ إن الأمر بالعكس، إنه العكس المباشر تمامًا لمثل هذا الواقع الخارجي. ولكن القول إن الأضداد يجب أن تتوحد هو تناقض تام في ذاته. ومع هذا، إن من يزعم انه لا شيء يوجد مما يحمل في داخله تناقضًا على شكل هوية الأضداد هو في الوقت نفسه يتطلب أنه لا شيء حي سوف يوجد. ذلك أن قوة الحياة، بل والأكثر من ذلك إن قوة الروح قائمة تمامًا في طرح التناقض في ذاته، وتحمله، والتغلب عليه. وهذا

الطرح وحل التناقض بين الوحدة المثالية والإنفعال الحقيقي للأعضاء يشكلان الصيرورة الدائمة للحياة، وإن الحياة لا (تكون) إلا بأن تكون (صيرورة).

إن صيرورة الحياة تضم فعالية مزدوجة من جهة الفعالية التي تطرح بانتظام في الوجود على نحو حسي الاختلافات الفعلية لكل الاعضاء والخصائص الكونية للجهاز العضوي، ولكن، من جهة أخرى، تطرح ذلك الذي يؤكد فيها مثاليتها الكلية (وهو حيويتها) إذا ما كانت تحاول أن تتقوقع في انفصال مستقل عن بعضها البعض وتعزل نفسها في اختلافات ثابتة بعضها عن البعض الآخر. وهذا يشكل النزعة المثالية للحياة. ذلك أن الفلسفة ليست على الإطلاق المثال الوحيد للنزعة المثالية؛ إن الطبيعة، باعتبارها حياة، تؤكد من ذي قبل ما تنقله الفلسفة المثالية إلى التأمل في ميدانها الروحي الخاص – ولكن وحسب هاتان الفعاليتان وحسب في واحد – التحول الدائم للخصائص النوعية للجهاز العضوي إلى وقائع، وطرح تلك الموجودات الحقيقية على نحو مثالي في وحدتها المثالية – يشكلانا الصيرورة الكاملة للحياة، الأشكال التفصيلية التي لا نستطيع أن نطرحها هنا. ومن خلال هذه الوحدة للفعالية المزدوجة فإن كل أعضاء الجهاز العضوي تتماسك دائمًا وتطرح على نحو دائم مثالية نزعتها الحيوية وبعد كل شيء، فإن الأعضاء تظهر هذه المثالية أمامنا في حقيقة أن وحدتها الحيوية ليست غير مكترثة بها،؛ بل بالعكس

فهي الجوهر الذي فيه ومن خلاله وحده تستطيع هذه الأعضاء إن تحتفظ بفرديتها الخاصة. وهذا بالضبط ما يشكل الاختلاف الجوهري بين جزء من كلٍ وعضو في جهاز عضوي.

إن الأجزاء المختلفة لبيت ما، على سبيل المثال، الأحجار، النوافذ، إلخ تظل هي هي، سواء أن تكون منزلًا أولا تكون؛ إن ارتباطًا لا يعبأ بها وإن (الفهوم) يظل بالنسبة لها شكلا خارجيًا خالصًا لا يوجد في الأجزاء الحقيقية لكي يرفعها إلى مصاف مثالية وحدة نابعة. إن أعضاء جهاز عضوي، من جهة أخرى، بالمثل يملك واقعًا خارجيًا، لكن ما يبدو قويًا هو (مفهوم) ماهيتها الكامنة حتى أنها لا تضغط عليها كشكل وكل ما هنالك هو توحيدها خارجيًا؛ بل بالعكس، فإنه هو دورها المساند لهذا السبب فإن الأعضاء ليس لديها نوع الواقع الذي لدى الأحجار الخاصة بالبناء أو الكواكب والاقمار والمذنبات في فلك الكواكب؛ إن ما لديها بالفعل هو وجود مطروح كمثال داخل الجهاز العضوي، بالرغم من كل واقعيتها. وعلى سبيل المثال، إن يدًا لو كانت مشلولة تفقد تماسكها المستقل؛ إنها لا تظل على نحو ما كانت عليه في الجهاز العضوي؛ إن حركتها، رشاقتها، شكلها، لونها إلخ، قد تغيرت؛ وفي الحقيقة إنها تتفكك، إنها تفسد تمامًا. وهي لا تتواجد في الخارج إلا كعضو لجهاز عضوي، وليس لها وجود إلا جرى إرجاعها باستمرار إلى وحدتها المثالية. وهنا تكمن الحالة الأسمى

للواقع داخل الجهاز العضوي الحي؛ إن ما هو حقيقي، ما هو إيجابي، قد انطرح باستمرار على نحو سلبي وكشيء مثالي، بينما هذه المثالية هي في التو بالضبط في التماسك بالنسبة للإختلافات الحقيقية وكعنصر فيه تتماسك.

(جـ) إن الحقيقة التي تكتسبها (الفكرة) كحياة طبيعية هي في هذا المقام حقيقة (تظهر). إن الظهور – كما يمكننا القول – يعني ببساطة أن هناك بعض الحقيقة والذي بدل أن تحصل الحقيقة على وجودها المباشر في ذاتها تنطرح سلبيًا في وجودها الخارجي في الوقت نفسه. لكن سلب الأعضاء التي هي موجود مباشرة هناك خارجيًا ليس علاقة سلبية، مثل فاعلية إضفاء الطابع المثالي؛ بل الامر بالعكس، فإن الوجود التأكيدي المثبت (للنفس) (أو الاستقلال) ماثل في هذا السبب في الوقت نفسه. ولهذا أدخلنا في الاعتبار حقائق جزئية في تجزئها الكامل على أنها ثبتية. ولكن في الحياة نجد ان هذا الاستقلال مسلوب أو منفي، والوحدة المثالية في الجهاز العضوي الحي وحدها تتطلب قوة العلاقة الإيجابية الثبوتية مع النفس. إن النفس علينا أن نفهمها على أنها هي هذه المثالية التي في نفيها هي أيضًا ثبوتية. لهذا عندما تكون المسألة هي النفس وهي التي تبدو في الجسم فإن هذا الظهور هو في الوقت نفسه ظهور ثبوتي. وفي الحقيقة فإن النفس بالفعل تُظهر نفسها على أنها القوة الواقفة ضد التجزؤ المستقبل للأعضاء، ومع هذا فإنها تخلقها أيضًا بأن تحتوي على نحو

داخلي ومثالي ما هو منطبع خارجيًا بشكل محض لا يكون إلا تجريدًا وأحادية جانب. ولكننا في الجهاز العضوي الحي لدينا إطار خارجي يظهر فيه الباطني، نظرًا لأن الخارجي يُظهر نفسه على أنه هذه الباطنية التي هي (مفهومه). ومرة أخرى ينتمي لهذا (المفهوم) هناك الواقع الذي يبدو فيه (المفهوم) على أنه (المفهوم). ولكن لما كان (المفهوم) على هذا النحو في الموضوعية هو الذاتية المتعلقة بذاتها أنها في حقيقتها لا تزال تتواجه مع نفسها، إن الحياة لا توجد إلا (كوجود) حي، كذات مفردة. إن الحياة وحدها قد وجدت هذه النقطة السلبية الخاصة بالوحدة؛ إن النقطة هي نقطة سلبية لأن الوعي الذاتي المتصف بالذاتية لا يستطيع أن يبزغ إلا من خلال طرح الاختلافات الحقيقية على أنها (مجرد) حقيقية، ولكن مع هذا في الوقت نفسه ترتبط بالوحدة اليقينية الذاتية للوعي الذاتي. - ولكي نؤكد هذا الجانب للذاتية فإن له الأهمية القصوى. إن الحياة الآن ليست إلا الواقعي كموضوع حي فردي.

فإذا تساءلنا أكثر بأي أمور يمكن (لفكرة) الحياة في الأفراد الأحياء بالفعل يمكن أن تُعرف، فإن الإجابة هي على هذا النحو: إن الحياة يجب:

أولًا. أن نكون حقيقية ككل لجهاز عضوي جسماني، ولكن:

ثانيًا. لجهاز عضوي لا يظهر على أنه شيء حرون، ولكن كصيرورة مستمرة فطرته لإضفاء الطابع المثالي، وفيها فإن

النفس الحية تظهر نفسها.

ثالثًا. فإن هذه الكلية لا تتحدد من الخارج وقابلة للتغير؛ إنها تشكل ذاتها خارجيًا من الداخل؛ إنها في الصيرورة، وفي داخلنا فإنها ترتبط على نحو متواصل بنفسها كوحدة ذاتية وكغاية في حد ذاتها.

إن هذا الاستقلال الحر الضمني الفطري للحياة الذاتية يظهر نفسه أساسًا في حركة (تلقائية). إن الأجسام غير الحية للطبيعة غير العضوية لها وضعها الوطيد في المكان؛ إنها متوحدة مع مكانها، مرتبطة به، أولًا تتحرك بعيدًا عنه إلا بقوة خارجية. ذلك أن حركتها لا تنطلق من ذاتها، وعندما يحدث إرغام عليها فإنها تبدو بالتالي على أنها ناجمة من تأثير غريب ضده تناضل وتتصرَّف لكي تلغيه. وحتى إذا كانت حركة الكواكب إلخ، لا تبدو كدفع خارجي وكشيء خارجي عن الأجرام نفسها، ومع هذا فإنها مرتبطة بقانون ثابت وضرورتها التجريدية. لكن الحيوان الحي في حركته التلقائية الحرة يلغي بوسائله الخاصة هذا الارتباط بمكان محدد و هو الحرية التقدمية من الوحدة الفيزيائية التي لها مثل هذه التحددية. وبالمثل فإنها في حركتها هي هذا الإلغاء، حتى لو كان نسبيًا وحسب، للتجريد المتضمن في الاحوال المحددة للحركة، دربها، سرعتها. وعلى أي حال إذا ما نظرنا إلى جهاز الحيوان العضوي بطبيعته الخالصة لوضعه في المكان، وإن حياته هي حركة تلقائية في هذا الواقع ذاته، مثل دورة الدم وحركة الأعضاء، إلخ.

وعلى أي حال فإن الحركة ليست وحسب تعبيراً عن الحياة. إن الترديد الحر لصوت الحيوان الذي لا تملكه الأجسام غير العضوية لأنها لا تحدث حركة حقيقية وتطلق صوتاً إلا عندما تُرغَم من الخارج، هو من قبل تعبير أرقى للذاتية المنطوية على ذاتها. لكن الفعالية التي تضفي الطابع المثالي إنما تظهر بأشد حالة تأثيرية في حقيقته تذهب إلى أنه من جهة فإن الفرد الحي يفضل نفسه عن بقية الواقع، ومع هذا – من جهة أخرى – هو بالمثل يجعل العالم الخارجي شيئًا (لنفسه هو). من جهة على نحو تأملي من خلال الرؤية، إلخ، ومن جهة أخرى عمليًا بإيثار الاشياء الخارجية لنفسه، مستخدمًا إياها، ومتمثلًا إياها في صيرورة الأكل، وهكذا، عن طريق ما هو عكسه يعيد تقديم على نحو متواصل نفسه كفرد. وفي الحقيقة، في الأجهزة العضوية الأقوى، بمجموعة من فترات الوقت المنفصلة على نحو أكثر تحديدًا من الاحتياج والاستهلاك، والإشباع والتخمة (أي عن طريق الوجبات).

وكل هذه هي فعاليات فيها الطبيعة الجوهرية للحياة تبرز في الظهور في الأفراد الذين نُفِخت فيهم الروح. والآن فإن هذه المثالية ليست على الإطلاق تأملنا (نحن) للحياة؛ إنها ماثلة (موضوعيًا) في الذات الحية نفسها، والتي وجودها- لهذا – يمكننا أن نوصفها بأنها (النزعة المثالية الموضوعية). إن النفس – باعتبارها هذه المثالية، تجعل (ذاتها) تظهر، نظرًا لأنها تنحدر بإضطراد في مظهر هو الواقع الخارجي

(الخالص) للجسم ولهذا تبدو ذاتها على نحو موضوعي في كيان.

٢ . الحياة في الطبيعة كشيء جميل

والآن حيث أن (الفكرة) الموضوعية فيزيائيًا فإن الحياة في الطبيعة (جميلة) لأن الحقيقة، (الفكرة) في شكلها الطبيعي الأقدم كحياة هي ماثلة مباشرة هناك في الوقائعية الفردية والملائمة. ومع هذا بسبب هذه المباشرية الحسية الخالصة فإن الجمال الحي للطبيعة يجري طرحها لا (بالنسبة) لذاتها أو (خارجها) (كجميلة) ومن أجل ظهور جمالي. إن جمال الطبيعة هو جميل وحسب من أجل آخر، أي من أجلنا (نحن)، وبالنسبة للعقل الذي يستوعب الجمال. ومن ثم ينشأ التساؤل: بأي طريقة وبأي وسيلة تبدو الحياة في وجودها المباشر على انها جميلة.

(أ) إذا ما نظرنا في الشيء الحي، أولًا في الإنتاج الذاتي العملي والحفاظ الذاتي، فإن الشيء الأول الذي يسترعى إنتباهنا هو حركة (هوائية). وهذا الذي يُنظر إليه وحسب كحركة ليس إلا الحرية التجريدية الخالصة والخاصة تغيير الموضع من وقت إلى آخر، حيث أن الحيوان يبرهن على ذاته على أنه هوائي كلية وحيث أن حركته عشوائية. ومن جهة أخري فإن الموسيقى والرقص أيضًا يتضمنان الحركة؛ ومع هذا فإن هذه الحركة ليست مجرد حركة كيفما اتفق وهوائية، بل هي في ذاتها منتظمة ومحددة وعينية وجرى قياسها – حتى لو أننا جردناها تمامًا من المعنى والذي هو

التعبير الجميل. وإذا نحن نظرنا أبعد إلى الحركة الحيوانية وإعتبارها على أنها تحقق تمرد باطني فإن هذا الفرض لا يزال كيفما إتفق وهو مقيد تمامًا وكليةً لانه ليس إلا دافعًا قد جرى استدارته. ولكن إذا نحن تقدمنا على نحو أبعد ونحكم على الحركة على أنها فعل غرضي والاداء الجمعي لكل أجزاء الحيوان، إذن فإن هذا الشأن يشير إلى أن الحركة لا تنطلق إلا من فعاليات عقلنا (نحن). - والأمر نفسه هو الحال إذا تأملنا عن كيفية قيام الحيوان بإشباع احتياجاته، ويُغّذِي نفسه، وكيف يحصل على طعامه ويستهلكه ويهضمه؛ وبصفة عامة كيف يحقق كل شيء ضروري من أجل الحفاظ على ذاته. فهنا إفضاء بأننا إما أننا ننظر وحسب من الخارج إلى رغبات مفردة ومالها من إسهامات هوائية وتتم بشكل عَرَضّي – ونحن نضيف أننا في هذه الحالة فإن الفعالية الباطنية للجهاز العضوي لا تصبح مما يمكن إدراكه على الإطلاق، أو أن كل هذه الفعاليات وأحوالها التعبيرية تصبح موضوعًا للعقل، الذي يناضل لكي يفهم الفرضية فيها، ولكي يفهم التطابق بين الأغراض الباطنية للحيوان والأجهزة العضوية التي تحقق هذه الأغراض.

وليس الإدراك الحسي للرغبات الفرضية المفردة والإشعاعات الهوائية والحركات للأجهزة العضوية تحول الحياة الحيوانية إلى جمال للطبيعة من أجلنا؛ بل الأمر بالعكس، إن الجمال يتوافق مع مظهر الشكل الفردي

لوضعه وكذلك في حركته، بصرف النظر عن غرضيته وطبيعته العرضية الخاصة بحركاته التلقائية. غير أن الجمال لا يمكن أن يتطور إلا على (الشكل)، لأن هذا وحده هو المظهر الخارجي حيث تصبح المثالية الموضوعية بالنسبة لنا موضوعًا لإدراكنا الحسي والنظر الحسي. إن (التفكير) يستوعب هذه المثالية في (مفهومها) ويجعل هذا المفهوم واضحًا في كليته، غير أن أمر (الجمال) إنما يتركز على الواقع الذي فيه (يظهر) (المفهوم). وهذا الواقع هو الشكل الخارجي للجهاز العضوي بتفاصيله، والذي هو بالنسبة لنا هو شيء يتبدى على نحو خالص كما أنه شيء موجود، نظرًا لأن مجرد التكثر الواقعي للأعضاء الجزئية في الكلية (الحافلة بالروح) للشكل يجب طرحها على انها متبدية بشكل خالص.

(أ) وبمقتضى (مفهوم) الحياة الذي شرحناه من قبل، تنشأ الآن النقاط التالية التي تشرح نوع المظهر الخالص المتضمن: إن الشكل إنما يمتد مكانيًا، وهو محدود، مشَخص، مختلف في أشكاله ولونه وحركته إلخ، وهو تكشف لمثل هذه الاختلافات. ولكن إذا كان الجهاز العضوي عليه أن يظهر نفسه على أنه حافل بالروح، إذن فإن من الواضح لا يكون له وجود حقيقي في هذا التكشف. وهذا بسبب أن الأجزاء المختلفة وأحوالها الخاصة بالمظهر، والتي هي ماثلة لنا على أنها مما يمكن إدراكه حسيًا، تتجمع معًا في الوقت نفسه في كلٍ ولهذا يظهر على أنه (فرد) والذي هو وحدة

وله هذه الاختلافات الجزئية، حتى وهي مختلفة، مع هذا فإنها كلها في حالة تناغم.

(ب) غير أن هذه الوحدة يجب أن تظهر نفسها في المقام (الأول) على أنها هوية (غير مقصودة) ولهذا لا يجب أن تؤكد ذاتها كفرضية تجريدية. إن الجزاء لا يجب إما أن يمثل أمام أعيننا وحسب كوسيلة لغاية خاصة وأن تكون في خدمتها، أو لا يجب أن تتخلى عن تميزها بعضها عن بعض في التكوين والشكل.

(جـ) بل بالعكس، إن الأعضاء، في المقام (الثاني) تكتسب في أعيننا مظهرًا لما هو عَرَضي، أي أن الطابع الخاص لعضو ليس مطروحًا في الآخر أيضًا. وليس لأي منها هذا الشكل أو ذاك لأن الآخر يملكه، وعلى سبيل المثال فإنها هي الحالة في النسق المنتظم. ففي هذا النسق الأخير نجد أن المبدأ التجريدي للتحدد يحدد الشكل والحجم، إلخ للأجزاء. وعلى سبيل المثال في تركيب النوافذ تكون متساوية في الحجم أو على الأقل تصطف في نفس المستوى؛ وبالمثل، في فوج من الأفواج فإن المنظمين فيه يكون لهم زي موحد متماثل. وعلى هنا فإن الأجزاء الخاصة للحياكة والتفصيل واللون إلخ ليست عارضة الواحدة بالنسبة للأخرى، فإن الجزء الواحد له شكله الخاص بمقتضى الجزء الآخر. فلا اختلافات الأشكال ولاستقلالها الحق يكتسب استحقاقه هنا. ولكن الاختلاف يكون بالكلية في الفرد العضوي والحي. ففي هذه الحالة فإن كل

جزء مختلف، الأنف مختلف عن الجبهة، والفم مختلف عن الوجبات، والصدر مختلف عن العنق، والأذرع مختلفة عن الأرجل، وهكذا دواليك. والآن لما كان كل عضو في أعيننا ليس له شكل العضو الآخر، بل له شكله من عندياته والذي لا يتحدد على الإطلاق من خلال عضو آخر، والأعضاء تبدو كما لو كانت مستقلة في أنفسها، ومن ثم فهم مستقلون وعرضيون الواحد بالنسبة للآخر. ذلك أن ترابطهم الداخلي المادي لا شأن له بشكلهم على هذا النحو.

(د) ولكن (ثالثًا) بالنسبة لتأملنا فإن رابطة باطنية ما يجب مع هذا أن تصبح مرئية في هذه الإستقلالية الخاصة للاعضاء، بالرغم من أن الوحدة يمكن ألا تظل تجريدية وخارجية، كما يحدث في مجرد الانتظام، ولكن يجب أن تستدعي وتحتفظ بالجزئيات الفردية بدلًا من أن تطمسها. وهذه الحرية ليست حسية ومائلة على نحو مباشر نُصب أعيننا، مثل اختلاف الأعضاء، هي تظل – لهذا – ضرورية (باطنية) وسرية ومتواضعة. ولكن هذه الهوية إذا كانت باطنية (بشكل خاص) وليست مرئية خارجيًا أيضًا، فيمكن فهمها من خلال التفكير وحده، وهي تتجاوز تمامًا مدى الإدراك الحسي ولكن في تلك الحالة فإنه ينقصها مرأى الجميل، ونحن عندما ننظر إلى الشيء الحي لن نتمكن من رؤية (الفكرة) على أنها تتبدى حقًا أمامنا. لهذا فإن الوحدة يجب أيضًا أن تبرز في الخارجية، مع

هذا، لأنها هي الشيء الحي الحافل بالنفس على نحو مثالي، وقد لا تظل فيزيائية ومكانية بشكل خالص. إن الوحدة تبدو في الفرد على أنها المثالية الكلية لأعضائها التي تشكل التماسك وتحمل الأساس، قوام الذات الحية. وهذه الوحدة الذاتية تبزغ في الوجود العضوي الحي على أنها شعور. وإن النفس في الشعور وفي التعبير عنه تُجَلّي نفسها على أنها (نفس). ويحدث هذا لأنه بالنسبة للنفس فإن مجرد تواجد الأعضاء معًا ليس له أي حقيقة، وبالنسبة للمثالية الذاتية للنفس فإن تَكثر الأشكال مكانيًا لا توجد. ومن الحق أن النفس تفترض التنوع والتكوين المميز الخصوصي والمفصل الخاص بالأجزاء الجسمانية؛ ولكن بينما النفس كشعور – وكذلك تعبيرها – تبرز في هذه الأمور، وإن وحدتها الباطنية الشمولية تبدو تمامًا على أنها هي الإلغاء لمجرد الموجودات المستقلة والتي هي الآن لا تعود تمثل نفسها فيما عدا امتلاكها للنفس كشعور.

(هـ) ولكن في البداية فإن الشعور المحّمل بالنفس لا يقدر على تأثير رابطة باطنية ضرورية لأعضاء جزئية مع بعضها ولا يَقدرعلى رؤية الهوية الضرورية يَتمفصّل (الحقيقي) مع الوحدة (الذاتية) للشعور على هذا النحو.

وعلى أي حال فإذا كانت الهيئة، الهيئة كشيء مَحّض خالص، الذي عليه أن يحمل هذا التطابق الباطني وضرورية إلى حيز الظهور، إذن فبالنسبة لنا فإن الرابطة يمكن أن تكون تجاورًا (قائم على العادة)، وهو ينتج نمطًا

معينًا وأمثلة متكررة لهذا النمط. وعلى أي حال فإن العادة هي نفسها ضرورة (ذاتية) خالصة مرة ثانية. وبهذا المعيار يمكننا – على سبيل المثال – أن نجد حيوانات قبيحة لأنها تظهر عَضَونَة تنحرف عن ملاحظاتنا المعتادة أو تناقضها ولهذا السبب فإننا عبر الأجهزة العضوية الحيوانية تكون شاذة؛ إذا كانت أعضاؤها تتوالى على نحو خارجي عما كنا في الغالب قد رأيناه من قبل وما قد أصبح لهذا شيئًا مألوفًا: ومثال على هذا فإن سمكة ما ينتهي جسمها الكبير غير المتناسق بذيل قصير وتكون عيونها كلها على جانب واحد من الرأس. وفي حالة النباتات فإننا قد إعتدنا طويلاً الإنحرافات من كل الأنواع، رغم أن الصبار – على سبيل المِثال – مع أشواكه وفي النُمو المستقيم لسيقانها على هيئة زاوية بينها قد تبدو ملفتة للنظر[١]. وإن أي شيء منظوم وجرت معرفته على نطاق واسع في التاريخ الطبيعي سوف في هذا السياق يكون له أدق معرفة بالأجزاء المفردة، وكذلك أن يحمل في ذاكرته أعظم عدد من الأنماط والإنسجامات الخاصة بها، حتى أنه يصعب على أي شيء غير مألوف يتأتى أمام ملاحظة.

إن الفحص العمق لهذا التطابق بين أجزاء جهاز عضوي يمكن – ثانية – أن يزود إنسانًا ببصيرة. ومهارة تمكناه لأن يتحول في التو من عضوي واحدي الشكل (الكلي) الذي

١. إنني بالنسبة لترجمة هذة الجمل أدين لأشعا ج. هـ. بورميت الذى يعتقد أن هيجل يشير بالفعل إلي نبات الفربيون وليس الصبار. والاستاذ قال إن وصف الشملة يلائم شملة مشبعة بنوع من الامنيون.

يجب أن ينتمي إليه. وفي هذا الصدد فإن كوفييه[١]، وعلى سبيل المثال، كان مشهورًا لأنه برؤية عظمة واحدة – سواء كانت حفرية أم لا – يمكنه أن يحدد الفصائل الحيوانية التي تنتمي إليها العظمة المفردة. وإن "الاستخلاص مما هو مؤكد"[٢] هو قول صادق هنا بالمعنى الحرفي للكلمة؛ فمن فك أو عظمة فإن الفك الخاص بالعظمة يمكن استخلاص السّنة والعكس بالعكس، من هيئة مُفصل الورك أو من شكل العمود الفقري. ولكن في هذا الإستدلال فإن معرفة النمط لا يعود مسألة عادة وحسب؛ فتدخل من قبل – كأمر مُرشِد – التأملات والمقولات الفردية للتفكير. وإن كوفييه – على سبيل المثال – في تمثلاته يكون أمام عقله تخصص عيني وملكة حاسمة تتأكد في كل الأجزاء تميزها مرة أخرى. ومثل هذا الطابع الخاص. - على سبيل المثال – هو خاصية متعلقة باللحم والذي يشكل حينئذ قانونًا لتنظيم جميع الجوانب. إن الحيوان اللاحم – على سبيل المثال – يتطلب أسنانًا مختلفة وعظام الفك، إلخ؛ وإذا إنطلق للصيد فإنه يجب أن يحكم الإمساك بفريسته ولهذا يحتاج إلى مخالب – والحوافر غير كافية. وهنا حينئذ توجد خاصية خاصة (واحدة) هي المرشدة للهيئة الضرورية وترابط متداخل أعضاء الجهاز العضوي. وبالمثل فإن الخصائص الكلية هي بطبيعة الحال أيضًا داخل مجال أفكار الإنسان السهلة، وعلى سبيل المثال قوة الأسد

١. جورج، بارون دى كوفييه، ١٧٦٩-١٨٣٢: "أبحاث فى المحتويات" (باريس، ١٨١٢)، المجلد الأول، ص ٣٨ وما بعدها. وهيجل يفرد هذا باستفاضة في كتابه "فلسفة الطبيعة"

٢. أصل هذه العبارة المعروفة يبدو أنها من عند بلوتارك.

أو النسر، وما شابه ذلك. والآن فإن هذه الطريقة في تناول العضوية يمكننا أن نسميها على نحو مؤكد الطريقة (الجميلة) والساذجة لأنه من ناحية (اعتبار الأمور) تعلمنا أن نتبين وحدة التشكيل وأشكاله، رغم أن هذه الوحدة ليست متكررة بشكل مضطرد بل هي متسقة مع الأعضاء التي تتمسك في الوقت نفسه باختلافها الكامل. ومع هذا ليس (الإدراك الحسي) هو السائد في هذا المنهج بل هو (تفكير) مرشد كلي. ومن وجهة النظر هذه فإننا لهذا لا نقول إننا نجد (الموضوع) جميلاً؛ بل إن ما نسميه الجمال قائم في نظرتنا (الذاتية) للموضوع. وبالتدقيق على نحو أعمق فإن هذه التأملات إنما تنطلق من جانب قاصر مفرد كمبدأ أو مرشد، أي بالضبط من طريقة التغذية الحيوانية، مما هو خصوصي، على سبيل المثال، من كونها لاحمة أو عشبية إلخ. ولكن بمثل هذه الخاصية فإنها ليست الارتباط بالكل، ليست الارتباط (بالمفهوم)، ليست الارتباط بالنفس نفسها هو ما يعرض أمام أنظارنا.

لهذا إذا كنا في داخل هذا المجال الطبيعي علينا أن نمدَّ الوحدة الباطنية للحياة إلى مدى نظرنا، وهذا لا يمكن أن يتحقق إلا بالتفكير والفهم؛ ذلك أن النفس على هذا النحو في الطبيعة تجعل نفسها معروفة، وذلك لأن الوحدة الذاتية في مثاليتها لم تصبح بعد متضحة لنفسها. ولكننا لو أننا الآن نستوعب النفس، بمقتضى (مفهومها)، بالتفكير، فإنه يكون لدينا شيئان: الإدراك الحسي للهيئة، والمفهوم العقلي

للنفس كنفس. ولكن في إدراك الحسي للجمال لا يجب أن يكون الوضع على هذا النحو؛ إن الموضوع لا يجب أن يطفو أمام أعيننا كفكرة، ولا أن نخلق، من خلال الاهتمام بالتفكير، اختلافًا عن الإدراك الحسي ولا نخلق تعارضًا له. لهذا فإنه لا يتبقى سوى أن الموضوع سوف يكون ماثلًا أمام (الحس) بصفة عامة وأنه على أنه الحالة الأصيلة لإدراك الجمال في الطبيعة؛ فإننا بالتالي نحصل على إدراك (حسي) للأشكال الطبيعية. إن (الإحساس) هو هذه الكلمة العجيبة التي يجري إستخدامها بمعنيين متعارضين. فمن جهة فإن الإحساس يعني عضو الاستيعاب المباشر، ولكن من جهة أخرى فإننا نعني به المحتوى، الفكرة، الكلي الضمني في الشيء. ومن ثم فإن الإحساس مرتبط من جهة بالجانب الخارجي المباشر للوجود، وهو مرتبط من جهة أخرى بماهيته الباطنية. ولكن لما كان الإحساس يمثل هذه التحددات الخاصة في وحدة لا تزال غير منفصلة، فإنه لا يحتمل (المفهوم) كمفهوم إلى الوعي، بل يتوقف عند أن يُنذر به، وعلى سبيل المِثال إذا توحدت ثلاثة مجالات طبيعية: المعدنية والنباتية والحيوانية، إذن في هذه السلسلة من المراحل نرى أمرًا يجري إنذارنا به هو تفصيل ضروري باطني بمقتضى (المفهوم) بدون تثبت بمجرد فكرة عرضية خارجية وهي في تكثر المنتجات داخل هذه المجالات فإن الملاحظة الحسية ترسم طرحًا منظمًا عقليًا، في التكوينات الجيولوجية المختلفة، وفي سلسلة الأجناس

النباتية والحيوانية[١] وبالمثل فإن الجهاز العضوي الحيواني الفردي، هذه الحشرة التي تنقسم إلى رأس وصدر ومعدة وقرون استشعار – تجري مواجهتها على أن لها تجسدًا عقليًا ضمنيًا، وفي الحواس الخمس، بالرغم من أنه لأول وهلة تبدو أنها مجرد تكثر عَرَضي، يوجد بالمثل تطابقًا مع (المفهوم). ومن هذا النوع ملاحظة جوته وعرضه للعقلانية الباطنية للطبيعة وظواهرها. وهو ببصيرة نافذةأشرع في العمل بطريقة بسيطة لبحث الموضوعات أو الأشياء على نحو ما هي مطروحة أمام الحواس، ولكنه في الوقت نفسه لديه تكريس كامل لبحث ترابطها بمقتضى (المفهوم). وإن التاريخ أيضًا يمكن فهمه على هذا النحو وتباينه على أنه من خلال أحداث مفردة وفردية فإن معناه الجوهري وترابطه الضروري يستطيعان أن يشعَا على نحو أسراري.

٣. طرق النظر للحياة في الطبيعة

وبالتالي، حتى نلخص المسألة، فإن الطبيعة بصفة عامة، كما تكشف للإحساس (المفهوم) العيني و(الفكرة) هي التي يجب أن نسميها جميلة؛ وهذا بسبب أننا عندما نتطلع إلى الأشكال الطبيعية التي تتلائم مع (المفهوم) فإن مثل هذا التطابق مع (المفهوم) يرهص به مقدمًا؛ وعندما نختبرها بأحاسيسنا فإن الضرورة الباطنية وتناغم التجسيد الكلي تنكشف لها في الوقت نفسه. إن الإدراك الحسي للطبيعة

١. لقد عاش هيجل فى زمن قبل أن تتأسس علميا نظرية التطور، وكانت قاعدته، أو هو يبحث الطبيعة، بأن يلجأ إلى خبرة العلماء. ولكن هذه الفقرة هى واحدة من الفقرات التي تظهر كيف- تتبأ بأن شرحه للوقائع إنما يتطلب نظرية تتطورية. راجعوا كتاب ر.ج. كولنجوود: فكرة الطبيعة.

باعتباره جميلًا لا يتجاوز هذا الإرهاص (بالمفهوم). لكن النتيجة هي أن هذا الاستيعاب للطبيعة، التي بالنسبة لها فإن الأجزاء، رغم أنها تبدو وكأنها برزت في استقلال حر الواحد من الآخر، ومع هذا فهي ترينا تناغمها في الهيئة، والتصوير، والحركة، إلخ، تظل النتيجة غير محددة وتجريدية بشكل خالص. والوحدة الباطنية تظل (مطوية)؛ وذلك بالنسبة للإدراك الحسي لا تبرز الوحدة في شكل مثالي عيني، والإعتبار بالإدعاء في كلية نوع ما لتناغم حيوي ضروري.

(أ) وهكذا عند هذه النقطة فإنه لدينا أولًا جمال الطبيعة وحسب التناغم الحيوي الفطري داخل الموضوعية الملائمة المتصورة للمنتجات الطبيعية. وبهذا التناغم فإن المادة تكون متمثلة في هوية في التو؛ إن الشكل يستقر مباشرة في المادة حسب ماهيتها الحقة وقوتها التشكيلية. وهذا يطرح التشخصن العام للمجال عند هذه المرحلة. وهكذا، على سبيل المثال، فإن البللور الطبيعي يدهشنا بهيئه المنتظمة، إنه لا يجري طرحه بتأثير خارجي آلي، ولكن بدعوة باطنية وقوة حرة من تلقاء ذاته، بقوة حرة من جانب الشيء نفسه. وذلك حيث أن الفاعلية الخارجية من موضوع أو شيء تستطيع بالطبع على ها النحو أن تكون حرة، ولكن في البللور فإن الفاعلية التشكيلية ليست غريبة عن الشيء؛ إنها شكل فعال نشط ينتمي لهذا المعدن بمقتضى قوة طبيعته الخاصة. إن القوة الحرة للمادة نفسها التي

بفعاليتها الفطرية الكافية تعطي لنفسها شكلها ولا تتطلب الطابع النوعي سابيًا من الخارج. وهكذا نجد أن المادة تظل حرة وتكون متوحدة مع ذاتها في شكلها المتحقق على أنه شكلها الخاص. وحتى بطريقة لا تزال أسمى وأكثر عينية فإن نشاطًا مماثلًا للتشكل الضمني يتضح في الجهاز العضوي الحي وإطارها الخارجي وشكل الاعضاء وفوق كل شيء في حركته والتعبير عن المشاعر. فهنا فإن الفعالية الباطنية هي التي تبزغ بشكل حيوي.

(ب) ومع هذا حتى في عدم تحددية الجمال الطبيعي لحيوية باطنية، فإننا نطرح تمايزات جوهرية:

١. في ضوء فكرتنا عن الحياة وكذلك عن الإرهاص (بالمفهوم) الحق للحياة والأنماط الاعتيادية لمظهره المقابل، فإننا نطرح فروقًا بمقتضاها تسمى الحيوانات جميلة أو قبيحة؛ وعلى سبيل المثال، إن الكسلان وهو حيوان يقيم في أشجار الغابات الاستوائية بأمريكا الجنوبية والوسطى لا يسرنا بسبب سكونه وعدم فاعليته النعسانة؛ إنه يختلف في المشي بشكل مؤلم وكل طريقته في الحياة تظهر عدم اقتداره على الحركة السريعة وعدم قدرته على النشاط. ذلك أن النشاط والحركة هما ما يظهران بدقة المثالية العليا للحياة. وبالمثل لا نستطيع أن نجد الحيوان البرمائي والأنواع العديدة من الاسماك والتماسيح والضفادع الطينية والأنواع العديدى من الحشرات إلخ – لا نجدها كلها

جميلة؛ ولكن الكائنات الهمجية بصفة خاصة والتي تشكل التحول من شكل خاص إلى شكل آخر وتجمع هيباتها خليطًا مُهَجَّنًا يمكنها بالمثل أن تبهرنا، ولكنها تبدو غير جميلة كما نجد على سبيل المثال البلاتبوس وهو حيوان مائي ثديي يعرف باسم منقار البطة وهو هجين من طائر وحيوان رباعي الأرجل. ووجهة نظرنا هذه أيضًا قد تبدو لأول وهلة أنها مجرد أنفة، ذلك أنه لن ينمّي عقولنا نمط وطيد للجنس الحيواني. ولكن لايزال في الأفق ما ليس يقال وهو التفكير في أن بناء طائر – على سبيل المثال – ينتمي إليه بالضرورة وإنه بسبب ماهيته فإنه لا يستطيع أن يتخذ أشكالًا ملائمة لأجناس أخرى بدون أن ينتج حيوانات هجينة. لهذا فإن هذه الأخلاط تبرهن على أنها شاذة ومتناقضة. وبالنسبة لمجال الجمال الطبيعي الحي لا ينتمي الاقتصاد والأحادي الجانب للتنظيم والذي يبدو قصورًا وبلا معنى ولا يشير إلا إلى احتياجات محدودة في العالم الخارجي، كما أن مثل هذه الأخلاط والتحولات والتي رغم أنها ليست هكذا أحادية الجانب في ذاتها، فإنها مع هذا لا تستطيع أن تتماسك إزاء الخصائص النوعية للأجناس المختلفة.

٢. وبمعنى آخر إننا نتحدث أكثر عن جمال الطبيعة عندما لا يكون أمام عقولنا أي خلق حي عضوي، وعلى سبيل المثال إذا ما نظرنا إلى منظر طبيعي. فهنا

ليس لدينا تفصيص عضوي للأجزاء يتحدد (بالمفهوم) ويصبح حيوياً في وحدته المثالية، ولكن لدينا من جهة وحسب تنوع غني من الأشياء والرابطة الخارجية لتشكيلات مختلفة، عضوية وغير عضوية: محيط الشكل المنحرف للجبال، تعرجات الأنهار، مجموعات الأشجار، الأكواخ، المنازل، المدن، المساكن، الطرق، السفن، السماء والبحر، الوديان، والجوانب المتصدعة؛ ومن جهة أخرى داخل هذا التنوع يبدو تناغم سار أو تناغم خارجي مؤثر مما يثير اهتمامنا.

٣. وأخيراً فإن جمال الطبيعة يكتسب علاقة خاصة بنا لأنه يبتعث الأحوال الانفعالية وبسبب تناغمه معنا. وإن علاقة مثل هذه تحدث – على سبيل المثال – مع سكون الليل المقمر، مع سلام واد صغير منعزل حيث تتألق حيث النار تحترق، وجلالة البحر غير المحدود والمضطرب، والرحابة الهادئة للسماء المتلألئة بالنجوم. هنا نجد أن الدلالة لا تمت إلى الموضوعات أو الأشياء على هذا النحو، ولكن يجب بحثها في الحالة الافعالية التي تبتعثها. وبالمثل أننا نعتبر الحيوانات جميلة إذا كشفت عن تعبير للنفس يشع بصفات إنسانية مثل الشجاعة والقوة والمكر والطبيعة الخيرة، إلخ. إن هذا هو تعبير هو من جهة يمت بالطبع إلى الحيوانات كما نراها وتكشف عن جانب من حياتها، ومن جهة أخرى، إنها تمت إلى أفكارنا وانفعالاتنا الخاصة.

(جـ) ولكن مهما يكن مدى حس الحياة الحيوانية – كذروة[1] للجمال الطبيعي – في أنه يعبر عن الاستحواذ عن النفس، فمع هذا فإن كل حياة حيوانية مقيدة تمامًا ومرتبطة تمامًا بصفات خاصة. إنه مجال وجودها ضيق وإهتماماتها تهمين عليها الإحتياجات الطبيعية للتغذية والجنس، إلخ. إن حياتها النفسية، باعتبار أن ما هو باطني وما يكتسب التعبير في هيئتها الخارجية، هو شيء فقير وتجريدي وبلا قيمة. زيادة على ذلك، إن هذا الباطني لا يبزغ في الظهور على أنه (باطني)؛ إن الشيء الحي في الطبيعة، حيث أن نفسه تظل باطنية بشكل خالص، أي أنه لا يعبر عن ذاته كشيء مثالي. إن نفس الحيوان على نحو ما يمكننا القول هو على نحو ما سبق أن ذكرناه في التو ليست (ماثلة إزاء نفسها) شأن هذه الوحدة المثالية؛ فلو كانت هكذا إذن فإنها سوف (تجَلي) نفسها أيضًا للآخرين في هذا الوعي الذاتي. إن (الأنا) الواعي بذاته وحسب هو المثال البسيط، كمثال في أعين ذاته، لا يعرف ذاته على أنه هذه الوحدة البسيطة ولهذا يعطي نفسه واقعًا هو الوحدة البسيطة ولهذا هو خارجي وحسي وجسماني، لكنه هو نفسه هو مثال كاي نوع مثالي. وهنا وحسب يكون للواقع شكل (المفهوم) نفسه؛ إن (المفهوم) يمتلك ذاته ضد نفسه، إنه يمتلك (ذاته) لموضوعه وهو في هذا يواجه نفسه. غير أن الحياة الحيوانية ليست إلا (ضمنيًا)

١. إن هيجل ليس لديه أي حب للجبال على سبيل المثال (انظر: مذكراته عن رحلة إلى برينس أو برلاند كما ورد عنه في كتاب صدر عام ١٩٣٦ في شتو تجارت.

هذه الوحدة، حيث أن الواقع كَجسدٌ له شكل مختلف عن الوحدة المثالية للنفس. غير أن (الأنا) الواعي ذاتيًا هو نفسه (بوضوح) هو هذه الوحدة، وإن خطاه هو لها المثالية المتماسكة كعنصره. إن (الأنا) على أنه هذه الوحدة العينية الواعي يُجَلي نفسه أيضًا للآخرين. غير أن الحيوان من خلال شكله لَا يمكِن ملاحظتنا إلا لكي يَحَدس نفسًا، حيث أنه هو نفسه لا يملك شيئًا أكثر من مظهر ضبابي لنفس على شكل تنفس وأريج ينتشران على الكل، وهذا المظهر يجعل الأعضاء تندمج في وحدة، وهو يكشف في الحالة الكلية للحياة الخاصة بالحيوان وحسب بداية طابع خاص هذا هو القصور الأدنى في جمال الطبيعة، حتى لو جرى النظر إليه في تشكله البالغ أقصى ذروة، وهو مصور سوف يفضي بنا إلى ضرورة (المثال) على أنه جمال (الفن). ولكن قبل أن نتأتى إلى (المثال) هناك نقطتان هما النتيجتان الأولتيان لهذا القصور في كل الجمال الطبيعي.

ولقد قلنا إن النفس تبدو في هيئة الحيوانات وحسب على نحو ضبابي على أنه ترابط أجزاء الجهاز العضوي، كنقطة توحيد لامتلاك النفس التي ينقصها أي امتلاء بما له من جدارة جوهرية. لا يوجد إلا الامتلاك غير والتجريدي تمامًا لنفس وهي تبزغ. وهذا الظهور التجريدي علينا الآن أن نتناوله على نحو منفصل وبإيجاز.

(د) الجمال الخارجي للشكل التجريدي والوحدة التجريدية للمادة الحسية.

في الطبيعة يوجد واقع خارجي هو من الناحية الخارجية محدد، لكن وجوده الباطني لا يتجاوز عدم التحدد والتجريدية بدلًا من أن يكتسب باطنية عينية كوحدة للنفس. وبالتالي فإن هذه الباطنية سواء أنها ليست باطنية واضحة في شكل مثالي كما أنها ليست كمحتوى مثالي، تكتسب وجودًا ملائمًا معها؛ بل بالعكس، إنها تبدو في الأشياء الحقيقية الخارجية كوحدة تحددها على نحو خارجي. وإن الوحدة العينية لما هو باطني إنما هي قائمة في هذا، هي من جهة أن تملك النفس سيكون في ومن أجل نفسها حافلًا بالمحتوى، ومن جهة أخرى فإن الواقع الخارجي سيكون مشبعًا بباطنية هذه، ومن ثم يجعل الهيئة الخارجية الحقيقية تجليًا واضحًا لما هو باطني ولكن مثل هذه الوحدة العينية لم يكتسبها الجمال عند هذه المرحلة؛ بل تكون هناك الوحدة على أنها (المثال) الذي لا يزال مطروحًا أمامها. لهذا فإن الوحدة العينية لا تستطيع الآن بعد أن تنفذ في شكل خارجي، بل تستطيع وحسب (أن يجري لها تحليل)، أي أن الجوانب المختلفة للوحدة يمكن وحسب أن تُعد على أنها منفصلة ومفصولة. وهكذا في البداية فإن الشكل التكويني والواقع الخارج الماثلين للإحساس ينفصلان باعتبار أن الواحد مختلف عن الآخر، ويكون لدينا جانبان (اثنان) مختلفان ننظر فيهما هنا. ولكن

(أ) في هذا الانفصال.

(ب) في تجريدية؛ فإن الوحدة الباطنية هي في ذاتها من أجل الواقع الخارجي هي وحدة خارجية، ولهذا فهي لا تبدو وفيما هو خارجي على انها الشكل المحايث البسيط (للمفهوم) الباطني الكلي، بل تبدو على أنها المثالية والتحددية المهيمنتين من الخارج.

هذه هي المسائل التي يكون توضيحها الأكثر تفصيلاً هوالشغل الشاغل لنا الآن.

١. جمال الشكل التجريدي

هذه هي المسألة الأولى التي علينا أن نلمسها.

إن شكل الجمال الطبيعي – باعتباره شكلاً تجريدياً، هومن جهة محدد ولهذا فهو مقيد؛ ومن جهة أخرى إنه يحتوي وحدة وعلاقة تجريدية مع ذاته ولكن إذا ما أمعَنا النظر أكثر فإنه ينظم التكشف الخارجي مع تحدديته ووحدته واللتين مع هذا لا تصبحان باطنيتين محايثتين وهيئة حاملة بالنفس، ولكن هذه التحددية تظل تحددية خارجية ووحدة مفروضة على ما هو خارجي. - وهذا النوع من الشكل يسمى الإنتظام والتماثل، ثم التطابق مع القانون وأخيراً التناغم.

(أ) الانتظام والتماثل

١. إن الإنتظام على هذا النحو[١] هو في التماثل العام

١. تفرقة هيجل بين الانتظام والتطابق مع القانون لأول وهلة لا تبدو واضحة، وهى تقوم على مفاهيم القاعدة والقانون التى جرى عرضها في موضع آخر فى أعماله. إن القاعدة كتطابق هى بوضوح متميزة عن القانون فى كتابه "علم المنطق" إن القاعدة برقتها هى الاتساق غير المتنافر، لكن القانون يتضمن تراتبًا

في شيء خارجي، وبالأكثر دقة فإن التكرار المماثل للهيئة الخاصة الواحدة ونفسها التي تقدر على الوحدة المُحَددة لشكل الأشياء. وبمقتضى التجريد البريء للوحدة فإن هذه الوحدة لها أخطاء متباعدة عن الكلية العقلانية (للمفهوم) العيني، والنتيجة هي إن جمالها هو جمال (الفهم) التجريدي؛ ذلك لأن (الفهم) يمتلك لمبدئه تماثلًا وهوية تجريدية؛ وهو ليس متحددًا في ذاته. وهكذا، على سبيل المثال، فإنه من بين الخطوط فإن الخط المستقيم هو الأكثر انتظامًا، لأن له اتجاهًا (واحدًا) وحسب، وهو نفسه على نحو تجريدي مستمر. وبالمثل، فإن المكعب هو شكل منتظم كامل. ومن كل الجوانب فله أسطح بنفس الحجم؛ وخطوط وزوايا متساوية، وهذا الشكل نجد أن زاوياه القائمة لا يمكن أن تتغير في الحجم ولا في الخطوط والزوايا المتماثلة، وهي كزاوايا قائمة لا يمكن أن تتغير في الحجم على نحو ما يمكن أن تتغير الزوايا المنفرجة والزوايا الحادة.

للاختلافات. "إن ماهية القانون قائمة فى وحدة لاتنقسم، ترابط باطنى ضرورى، للتحددات المتميزة وبمقتضى قانون حركة الكواكب فإن فترات الدوران تختلف باعتبارها كليات المسافات، ومن ثم فإن القانون يجب استيعابه باعتباره وحدة ضرورية باطنية للتحددات المتمايزة" (نقلا عن موسوعة العلوم الفلسفية ليهجل وكذلك الفصول عن النزعة الإلهية فى كتاب (علم المنطق) و(فلسفة الطبيعة) وبالنسبة للكيف والكم، والمقياس باعتباره هذا المركب فيها انظر الموسوعة ولما كان هيجل يواصل الاقتباس من كتاب هوجارت "تحليل الجمال" (١٧٣٣)، فإن من المهم أن نلاحظ أن الفصل الثالث من ذلك العمل عنوانه (عن الانساق والانتظام والتناسق) وبالنسبة لهذا الفصل بتمامه فإن من المهم أن نقارن كتاب كانت "نقد ملكة الحكم" الفقرة ٢٢ حيث نجد فيها المفاهيم التى تناولها هنا فى (أ)، (ب)، (ج) فكلها تتضح فيه.

٢. والتماثل يرتبط بالانتظام، أي أن الشكل لا يستطيع أن يستقر في ذلك التجريد المتطرف لتماثل الشخصية. ومع التماثل يرتبط عدم التشابه، والاختلاف يَنفَذ ويعترض الهوية الجوفاء. وهذا ما يقحم الاختلاف. إن التماثل قائم في هذا: إن شكلاً، تجريدياً بالنفس القَدر لا يكرر نفسه بكا بساطة، بل إنه يدخل في علاقة مع شكل آخر للنوع نفسه والذي إذا نظرنا إليه في ذاته هو بالمثل محدد وعلى نفس القدر ذاته، ولكن إذا ما قورن مع الشكل الأول فإنه مختلف. ونتيجة هذا الترابط، لابد أن يبزغ إلى حيز الوجود تماثل جديد ووحدة لا تزال تبدو محددة ولديها تنوع باطني أعظم. إن لدينا منظر تنظيم تناسقي وعلى سبيل المثال إذا كان على جانب يوجد منزل له ثلاث نوافذ متماثلة في الحجم ومتناسبة في الحجم ومتناسبة في الأبعاد مثل المجموعة الأولى. لهذا، فإن مجرد الإتساق وتكرار الطابع المحدد نفسه لا يشكل التماثل. إن التماثل يقتضي أيضًا الاختلاف في الحجم والوضع والهيئة واللون والأصوات وخصائص أخرى، ولكن حينئذ يجب أن تتجمع معًا بطريقة موحدة إن التماثل ليس مزودًا إلا بارتباط متناسق للخصائص والتي لا تتشابه معًا.

والآن إن كلا الشكلين، الإنتظام والتماثل، كوحدة وتنظيم على نحو خارجي محض إنما يندرجان أساسًا في مقولة (الحجم). وبالنسبة للخاصة التي تنطرح خارجيًا

وليست محايثة تمامًا هي خاصية كمية، بينما الكيف يجعل شيئًا خاصًا ما يكون له، حتى أنه مع تغاير طابعه الكيفي يصبح شيئًا مختلفًا تمامًا. غير أن الحجم وتغايره كمجرد حجم هو خاصية غير مكترثه بالكيف مالم تؤكد ذاتها على أنها معيار. ويمكننا أن نقول إن المعيار هو كمي طالما أنه يحدد ذاته مرة أخرى على نحو كيفي، حتى أن الكيف الخاص مرتبط بتحدد كمي. إن الانتظام والتماثل هما مقيدان أساسًا بمحددات الحجم وتناسقها وتنظيمها في الأشياء غير المتماثلة.

فإذا ما تساءلنا أكثر من أين إكتسب هذا التنظيم للأحجام وضعه الحق؛ فإننا نجد الهيئات، في العالم العضوي وكذلك في العالم غير العضوي، والتي هي منتظمة ومتماثلة في الحجم والشكل. وإن جهازنا العضوي – على سبيل المثال – هو في جانب منه على الأقل – منتظم ومتناسق. إن لدينا عينان وذراعان ورجلان و متساويان في العظم الحَرْقفي[1] وعظام الكتف إلخ. ومن جهة أخرى نحن نعرف أن الاجزاء الأخرى غير منتظمة، مثل القلب والرئتين والكبد والأحشاء، إلخ. والسؤال هنا: ما هو أساس هذا الاختلاف؟ وإن الموضع الذي فيه إنتظام الحجم والهيئة والوضع إلخ حيث تتبدى هذه الاشياء هو – في الجهاز العضوي – جانبه الخارجي على هذا النحو وإن الطابع المنتظم والتماثلي يبدو – بمقتضى طبيعته – حيث الشكل – المتكلف عن طابعه المحدد – هو ما هو خارجي

١. hipbpne هو العظمة الحرقفية أو عظم الحوض — المترجم.

بالنسبة لذاته ولا يبين عن أي حيوية ذاتية. والواقع الذي يبقى في هذه الخارجية مرتبط بالوحدة الخارجية التجريدية السابق ذكرها. ومن جهة أخرى، في الحياة الحافلة بالنفس فإن ما هو أرقى لا يزال في العالم الحر للروح، مجرد انتظام مطروح أمام الوحدة الذاتية الحية. والآن بطبيعة الحال فإن الطبيعة بصفة عامة – على عكس الروح – هي الوجود الخارجي عن ذاتها، ومع هذا فإن الانتظام يسود وحسب حيث أن الخارجية على هذا النحو تظل هي الشيء السائد.

٣. وبتفصيل أكبر إذا تتبعنا بإيجاز المراحل الرئيسية فإن المعادن (البلورات على سبيل المثال) كمنتجات غير عضوية لديها انتظام وتماثل كشكل أساسي لها. وإن هيئتها – على نحو ما سبق لنا القول – هي كامنة فيها، وليست محددة بتأثير خارجي محض؛ إن الشكل الذي تكتسبه بمقتضى طبيعتها يطور في نشاط خفي بناءها الداخلي والخارجي. غير أن هذا النشاط ليس بعد هو النشاط الكلي (للمفهوم) المثالي العيني الذي يطرح كيان الأجزاء المستقلة كشيء سلبي ولهذا يبث فيها النفس كما في الحياة الحيوانية؛ إن الامر بالعكس، فإن وحدة وتحددية شكل (المعادن) قائم في الأحادية التجريدية (للفهم)، ولهذا، هو قائم كوحدة فيما هو خارجي على نحو ذاتي ولا يحصل إلا على مجرد الانتظام والتماثل، يحصل على الأشكال التي فيها تكون

التجريدات وحدها هي الفعالية كمحددات.

٤. وعلى أي حال فإن النبات يعلو على البللور. فهو قد تطور من قبل إلى بداية تمفصل وهو استهلك مادة في سيرورته الفعالة المستمرة للتغذية. ولكن حتى النبات ليست لديه حقًا حياة مشبعة بالنفس، رغم أنه من الناحية العضوية متمفصل، وإن فعاليته هي دائمًا متجهة دائمًا إلى الخارج. إنه متجذر بشدة بدون إمكانية حركة مستقلة وتغير المكان، إنه ينمو باضطراد، وإن تمثله الذي لا يتحطم وتغذيته ليس البقاء السلمي لجهاز عضوي كامل في ذاته؛ بل هو إنتاج جديد مستمر لبقائه في الخارج. وإن الحيوان ينمو أيضًا، لكنه يتوقف عند نقطة معينة من الحجم، وهو يعيد إنتاج نفسه على نحو البقاء الذاتي للفرد الواحد وما هو نفسه. لكن البناء ينمو بدون انقطاع؛ ولكن وحسب عندما يذوي تتوقف تزايد فروعه وأوراقه إلخ. وإن ما يجري إنتاجه في هذا النمو هو دائمًا مثال جديد للجهاز العضوي الكلي نفسه. إن كل فرع هو نبات جديد وليس على الإطلاق – على نحو ما في الجهاز العضوي الحيواني – مجرد عضو مفرد. وبهذا التكثر المستمر لذاته إلى نباتات مقررة عديدة فإن النبات تنقصه الذاتية الحافلة بالروح ووحدته المثالية الخاصة بالشعور. وبصفة عامة مهما تكن سيرورته الغذائية باطنية، ومهما تكن حيوية تمثله للتغذية، ومهما يكن فعالًا تمثله للغذاء، ومهما يكن بعيدًا

التحدد الذاتي من خلال (مفهومه) الذي يصبح حرًا ويكون قائمًا في المادة، فإنه لا يزال في وجوده الكلي وصيرورة الحياة يظل باستمرار في الخارجية بدون إستقلال ووحدة ذاتيتين، وإن الاحتفاظ الذاتي هو خارجي على نحو متواصل. وهذا الطابع للدفع المستمر لنفسه على ذاته خارجيًا يجعل الانتظام والتناسق، كوحدة في الخارجية الذاتية.

٥. وأخيراً، في الجهاز العضوي الحي الحيواني يندرج الاختلاف الجوهري للنمط المزدوج لتشكيل الأعضاء. وذلك لأن الجسم الحيواني، وخاصة في المراتب العليا، فإن الجهاز العضوي هو من جهة جهاز عضوي مترابط ذاتيًا وأكثر باطنية ومنغلق ذاتيًا، كما هو الحال، يرتد إلى ذاته مثل المجال؛ ومن جهة أخرى، إنه جهاز عضوي خارجي، كصيرورة خارجية وسيرورته ضد الخارجية. وإن الأحشاء الأنبل هي الأحشاء الباطنية- الكبد، القلب، الرئتان، إلخ، وإن الحياة على هذا النحو مرتبطة بها. أنها لا تتحدد بمجرد أنماط الانتظام. غير أنه في الأعضاء التي هي في علاقة مستمرة مع العالم الخارجي يسود في الجهاز العضوي الحيواني أيضًا تنظيم نَسَقي إمتثالي. وينتمي لهذه المقولة تنظيم تناسقي. ولهذه المقولة تنتمي الأعضاء والأجهزة التي هي فعالة خارجيًا، سواء نظريا وعمليًا. وإن الصيرورة النظرية الخالصة إنما تنظمها أدوات حواس الرؤية والسمع؛ إن ما نراه أو ما

نسمعه نتركه على حاله. ومن جهة أخرى، فإن أجهزة الشم والذوق هي من قبل بدايات العلاقة العملية. ذلك أننا لا نستطيع أن نشم وحسب ما هو في صيرورة الضياع، ونحن لا نتذوق إلا ما يُدَمِر. والآن بطبيعة الحال نحن ليس لنا إلا أنف واحد إلا أن له منخارين وهي مصاغة بشكل منتظم في كلا منخاريها. والأمر نفسه يصدق على الشفاه والاسنان، إلخ. ولكن ما هو منتظم في الوضع والتشكيل إلخ: العينان والأذنان وكذلك الساقان والذراعان، أي الاعضاء التي تتحكم في تغيير الوضع، والتغاير المتحكم فيه والعمل للأشياء الخارجية.

وهكذا حتى في مجال العضوي فإن الانتظام له إمكانية التحكم بما يتفق مع (المفهوم)، بل ويجب في الاعضاء التي تقدم أدوات للعلاقة المباشرة بالعالم الخارجي والتي هي ليست فعّالة في الارتباط بالعلاقة الخاصة للجهاز العضوي مع ذاتها على أساس أن ذاتية الحياة تعود إلى ذاتها. وهذه إذن هي الخصائص الرئيسية للأشكال المنتظمة والمتناسقة وهيمنتها في تشكيل الظواهر الطبيعية.

(ب) التطابق مع القانون

والآن، على هذا، بتفعيل أكثر من الشكل التجريدي بالأحرى للإنتظام علينا أن نميز بين التطابق مع القانون، حيث أنه يتأتى في مرحلة أعلى ويشكل التحول إلى حرية الحياة، الحرية الطبيعية والروحية معًا. ومع هذا، فإن

التطابق في حد ذاته مع القانون هو من المؤكد ليس هو الوحدة الكلية الذاتية والحرية ذاتها، رغم أن التطابق هو من قبل كلية الاختلافات الجوهرية والذي بكل بساطة لا يطرح الاختلافات كاختلافات وأضداد، ولكن في كليتها تظهر وحدة وإرتباطًا. وإن وحدة من هذا النوع، هي هيمنتها وتطابقها مع القانون، رغم أنها لاتزال تؤكد نفسها في مجال الكم لا يمكن أن تشير إلى الوزن وإلى الاختلافات العرضية والمحسوبة بشكل خالص بالنسبة للحجم وحسب؛ إن هذه الوحدة تسمح من ذي قبل بإدخال علاقة (كيفية) بين الجوانب المختلفة. وهكذا فإن الوحدة في علاقتها بما هو شبيه وبما ليس هو شبيه، لكن ترابط الجوانب المختلفة يكون جوهرياً. والآن إذا رأينا هذه الاختلافات المرتبطة في تكاملها، فإننا نكون مرتاحين. وفي هذا الإرتياح يكمن العنصر العقلاني، أي حقيقة أن الحس لا يجري تمجيده إلا من خلال الكلية، وفي الحقيقة من خلال كلية الاختلافات المطلوبة من ناحية ماهية الشيء. ومع هذا مرة أخرى فإن الارتباط يظل كرابطة سرية هي بالنسبة للمشاهد شيء من جهة معتاد عليها، ومن جهة أخرى هي طرح بشيء أكثر عمقًا

وإن أمثلة كثيرة سوف توضح بسهولة بتفصيل أكبر التحول من الإمتثال إلى الإنطباق مع القانون: على سبيل المثال الخطوط المتوازية من الطول نفسه تكون منتظمة على نحو تجريدي[١]. والدائرة بالمثل ليس لها إنتظام الخط

١. إن الخطوط المتوازية ذات الطول المتساوى متسقة فى الطول

المستقيم، ومع هذا تظل داخلة ضمن مقولة التساوي التجريدي، حيث أن كل أنصاف الأقطار لها نفس الطول. وهكذا فإن الدائرة لاتزال مجرد خط مُنحني لا يثير الاهتمام. ومن جهة أخرى فإن القَطَع الناقص والقَطع المكافيء لديهما انتظام أقل ولا يمكن فهمهما إلا بمقتضى قانونهما. وهكذا فإن (أنصاف الأفكار الزاوية) للقطع الناقص غير متساوية، لكنها تتوافق مع القانون وبالمثل فإن المحاور الكبرى والصغرى مختلفة من الناحية الجوهرية والبؤرة لا تقع في المركز كما يحدث في الدائرة. وهكذا تبدو هنا اختلافات كيفية مؤسسة في قانون هذا الخط، وإن ترابطها الداخلي يشكل القانون. ولكننا لو قسمنا القطع الناقص عبر محورية الأكبر والأصغر، يكون لدينا أربعة أجزاء متساوية؛ وهكذا هنا أيضًا، بصفة عامة، تسود المساواة. وعن الحرية الأسمى مع تطابق باطني للقانون نجدها ممثلة في الشكل الإهيليجي أو البيضاوي. إنه يتطابق مع القانون، ولكن ليس ممكنًا اكتشاف القانون وإحصاؤه رياضيًا. إنه ليس قطعًا ناقصًا؛ فالمنحنى العلوي يختلف عن المنحنى السفلي. ومع هذا فإن الخط الطبيعي الأكثر حرية إذا ما نحن شطرناه على محوره الرئيسي، لا يزال يطرح نصفين متساويين[1].

وفى المسافة بينما، ومن ثم فهى منتظمة بشكل بسيط. غير أن الخطوط المرسومة فى القطع المكافئ فى الشكل الهندسي تتوازي مع محاورها التى ليست من نفس الطول، وهذه الحقيقة فى لغة القانون القطع المكافئ حتى إن مثل هذه المتوازيات يتحدد طولها بقانون ومن ثم فهى ليست ببساطة منتظمة. ويبدو أن هيجل كان في باله هندسة المخروطات

١. من الممكن ان يكون لدينا شكلان إهيليجيان (على سبيل المثال الشكل الإهليليجى للمنازل الريفية الصغيرة) التى تكون متناسقة بالنسبة للمحور الاكبر وكذلك شكل لإهليلج وهو قطع ناقص. ولكن من الواضح أن هيجل يتناول الشكل الإهليليجي على أنه شكل يشبه البيضة. وأنا أدين بهذه الخطوة الملاحظة للأستاذ إ. ت. كويون والأستاذ و. ن. إفريت.

وإن الإبطال النهائي للإنتظام الخالص في حالة التطابق مع القانون يحدث في الخطوط الشبيهة بالأشكال الإهلييجية، والتي مع هذا عندما تنقسم عند محورها الأكبر تقدم جزء غير متساويين، حيث أن جانبًا على يتكرر بالنسبة للأخر، ولكنه يتماوج بالأحرى. ومثال على هذا النوع ما يسمى بالخط (المتموج) الذي أسماه هوجارث[1] خط الجمال. وهكذا – على سبيل المثال- فإن الخطوط الخاصة بلسان البحر الداخل في البر التي تكون مختلفة من جانب عن الجانب الآخر. وهنا يكون هناك تطابق مع القانون بدون مجرد الانتظام. وإن هذا النوع من التطابق مع القانون يحدد أشكال الأجهزة العضوية الحية الأرقى بعدة أضرب كبرى من الطرق.

والآن إن التطابق مع القانون هو الصفة الجوهرية التي تطرح الاختلافات ووحدتها، ولكن من جهة أخرى إنها (فقط) تهيمن على نحو تجريدي ولا تدع للفردية أن تتأتى بأي حال من الأحوال إلى الحركة الحرة؛ ومن جهة أخرى فإنه تنقصها الحرية المطلقة للذاتية ولهذا لا تستطيع أن تحمل إلى المظهر الحيوية والمثالية آنذاك.

(جـ) التناغم

لهذا فإن التناغم عند هذه المرحلة يأتي أسمي من مجرد التطابق مع القانون، أي أن التناغم هو علاقة الاختلافات الكيفية، وفي الحقيقة علاقة كلية مثل هذه الاختلافات،

١. (إن الخط المتموج..... هو أكثر انتاجا للجمال عن أى خط أخر مثل الخطوط المستقيمة أو الدائرية، الخ).

وهي كلية متجذرة في ماهية الشيء نفسه. وهذه العلاقة تتقدم إلى ما يجاوز التطابق مع القانون، والتي لديها في ذاتها مظهر الانتظام، وترتفع فوق المساواة والتكرار. ولكن في الوقت نفسه فإن الاختلافات الكيفية تؤكد ذاتها ليس وحسب كاختلافات وتعارضها وتناقضها، ولكن كوحدة منسجمة تطرح كل عواملها السائدة ومع هذا تحتويها كوحدة كلية ضمنيًا. وهذا الانسجام هو التناغم. إنه من جهة قائم في تجميع العناصر الجوهرية، ومن جهة أخرى قائم في تحلل تعارضها المَحْض، حتى أنه بهذه الطريقة فإن ترابطها وارتباطها الباطني يتجليان على أنهما وحدتهما. وبهذا المعنى إننا نتحدث عن تناغم الهيئة والألوان والنغمات إلخ، وهكذا على سبيل المثال فإن الأزرق والأصفر والأحمر هي اختلافات ضرورية للون الذي ينتمي إلى ماهية اللون ذاته. وفيها لا نجد مجرد عدم التشابه وقد تَجَمَع بشكل ما بانتظام في وحدة خارجية، كما في الامتثال بل أن الأضداد المباشرة، مثل الأصفر والأزرق، ولها محايدها وهويتها العينية. والآن فإن جمال تناغمها قائم وهذا على هذا النحو أمر يجب محوه حتى أنهما في إختلافهما فإن إنسجامهما يتبدى. فهما يمتان لبعضهما نظرًا لأن اللون ليس أحادي الجانب، بل هو كلية جوهرية وإن مطلب مثل هذه الكلية يمكن أن يمتد بعيدًا كما يقول جوته حتى أنها حتى لو لم يكن أمام العين سوى لون (واحد) كموضوع له، فإنها مع ذلك من الناحية الذاتية تبعد الألوان الأخرى على نحو متساو. وبين النغمات، على سبيل المثال ذات النبرة والمتوسطة

والسائدة هي اختلافات جوهرية على هذا النحو وهي في اختلافها تتناغم باتحاد في كلٍ واحد. وبالمثل كذلك، بالنسبة لتناغم الشخص: وصفه، راحته، حركته إلخ. فهنا لا يوجد أي اختلاف يمكن أن يبرز أحادي الجانب من ذاته، أو بالتالي فإن التناغم يضطرب.

ولكن حتى التناغم على هذا النحو ليس ذاتية مثالية حرة بعد وليس نفسًا. وفي النفس فإن الوحدة ليست هي مجرد ترابط واتفاق بل هي طرح الاختلافات بشكل سلبي، بينما وحدتها المثالية وحدها هي التي تتأسس. وبالنسبة لمثل هذه المثالية لا يمكن تحصيل التناغم. وعلى سبيل المثال، إن كل لحن رغم أن له تناغمًا باعتباره أساسيًا فإن له ذاتية أعلى وأكثر حرية في ذاتها وتعبر عن هذا. إن مجرد التناغم إنما يظهر بصفة عامة إما حيوية ذاتية على هذا النحو أو روحانية، رغم انه المرحلة الأعلى للشكل التجريدي وهو يقترب من ذي قبل للذاتية الحرة.

وهذه الأنواع للشكل التجريدي تزودنا بالتحدد الأول للوحدة التجريدية.

٢. الجمال باعتباره وحدة تجريدية للمادة الحسية

إن الجانب الثاني للوحدة التجريدية لا يخص الآن الشكل، بل المادي، المدرك حسيًا على هذا النحو وهنا تندرج الوحدة كانسجام، غير متنافرة بالمرة في ذاتها للمادة الحسية المحددة. وهذه هي الوحدة المفردة التي تعتبرها

المادة موضع الشك إذا ما جرى النظر وحسب على أنها مادة مدركة حسية. وفي هذا الصدد فإن (النقاء) التجريدي للمادة والهيئة واللون والنغم إلخ هو الشيء الجوهري في هذه المرحلة. وإن الخطوط المستقيمة بشكل مطلق التي تنطلق بدون إختلاف والتي لا تتأرجح هنا أو هناك بالنسبة للأسطح المصقولة وما شابهها، تشبعنا وترضينا بتحدديتها الصامتة وتناسقيتها المضطردة. إن صفاء السماء وجلاء الهواء والبحيرة المصقولة مثل المرآة، والبحار الهادئة، تبهجنا من هذه الوجهة للنظر. ويصدق الأمر نفسه بالنسبة لنقاء النغمات الموسيقية. إن الرنين الصافي للصوت، باعتباره نغمة خالصة وحسب، يبهجنا ويؤثر فينا على نحو لا متناه، بينما الصوت غير الصافي يجعل الاورج الخاص بالإبداع يعيد ترديد الرنين على نحو حسن ولا يقدرعلى الصوت في علاقته بذاته؛ وإن نغمة غير خالصة تنحرف عن الطابع المحدد للنغمة وبالطريقة نفسها فإن الحديث هو أيضًا له نغماته الصافية مثل الحروف المتحركة أَ، أُو، أ وكذلك النغمات الخليط. واللكنات الشعبية بصفة خاصة لها أصوات غير نقية، وهي وسائط في العملية الصوتية. وهناك نقطة أخرى عن نقاء النغمات هي أن الحروف المتحركة يجب أن تقترن بالحروف الساكتة على نحو لا يشوش نقاء الأصوات المتحركة واللغات الشمالية كثيراً ما تضعف الأصوات المتحركة من جراء الأصوات الساكنة، على حين أن اللغة الإيطالية تحتفظ بنقاء الأصوات المتحركة ولهذا السبب فهي صالحة للتغني.

وهناك تأثير مماثل ينجم من الألوان الصافية البسيطة بطبيعتها غير المركبة: وعلى سبيل المثال الأحمر الخالص أو الأزرق الخالص والذي هو نادر لأن الأحمر عادة ما يتحول إلى اللون القرنفلي أو اللون البرتقالي وعادة ما يتحول الازرق إلى اللون الاخضر، واللون القرنفلي أيضًا يمكن في الحقيقة أن يكون صافيًا (وليس في ذاته) ولكن على نحو خارجي، أي (بمعنى أنه ليس) مُعْطىً، لأنه ليس في ذاته بسيطًا وليس لونًا من الاختلافات اللونية التي تحددها ماهية اللون. إن هذه الألوان الأساسية هي التي يميزها الإحساس بسهولة في نقائها، رغم أنها إذا تجاوزت تكون أصعب علينا أن نجعلها متناغمة، لأن تباينها يقتضي مزيدًا من النورانية. إن الألوان المخففة الخليط بتنوع تلقى قبولًا أقل، حتى لو كانت تتناغم على نحو أسهل، حيث أن طاقة التعارض مفقودة منها. والأخضر هو في الحقيقة هو لون مختلط من الأزرق والأصفر، ولكنه لون محايد بسيط من التعارض بينها، وهو في وحدته الأصيلة على أنه المحور للتعارض هو بالضبط باعث على فريد من السرور وهو أقل إجهادًا من الأزرق والأصفر في إختلافهما المحدد.

وهناك النقاط الأكثر أهمية فيما يتعلق بالوحدة التجريدية للشكل وبساطة ونقاء المادة المدركة حسيًا. غير أن كليهما، بمقتضى تجريدهما، هما بدون حياة وهما غير قادرين على أي وجهة حقًا وحقيقية؛ وذلك لأنه بالنسبة لمثل هذه الوحدة فإننا نتطلب الذاتية المثالية التي يفتقدها دائمًا الجمال

الطبيعي، حتى في أكمل ظهوره. والآن فإن هذا العجز الجوهري يفضي بنا إلى ضرورة (ما هو مثالي)، والذي ليس موجودًا في الطبيعة، وبالنسبة له فإن جمال الطبيعة يبدو على أنه شيء ثانوي.

(د) عجز الجمال الطبيعي

إن موضوعنا الحق هو مجال الفن على أنه الحقيقة الوحيدة الملائمة (لمثال) الجمال. وحتى هذه النقطة فإن جمال الطبيعة قد اعتبر على أنه الوجود الأولى للجمال، والآن – لهذا – فإن المسألة هي كيف يختلف عن جمال الفن.

إننا نستطيع أن نتحدث على نحو تجريدي ونقول إن (المثال) هو الجمال الكامل في ذاته، بينما الطبيعة هي الجمال الناقص. غير أن مثل هذه التوصيفات التجريدية هي بدون فائدة، لأن المشكلة هي أن نحدد بدقة ما يشكل هذا النحو: لماذا تكون الطبيعة بالضرورة غير كاملة في جمالها، وما هو أصل عدم الكمال هذا؟ عندما تجري الإجابة عن هذا فساعتها فقط فإن ضرورة (المثال) وماهيته تنكشفان لنا بتفصيل أكبر.

لما كنا قد طرحنا الأمر بالنسبة للحياة الحيوانية ورأينا كيف أن الجمال يمكن أن يتجلى هناك، فإن الشيء الجمالي يمكن أن يتجلى هناك، فإن الشيء التالي أمامنا هو تثبيت أعيننا على نحو أكثر تحديدًا على هذه الصفة الخاصة بالذاتية والفردية في الجهاز العضوي الحي.

لقد تحدثنا (في الفصل الأول، في الفقرة الأولى) عن الجميل على أنه (الفكرة) بالمعنى نفسه عندما نتحدث عن الخير والحقيقي على أنها (الفكرة) بمعنى أن (الفكرة) هي المادة الجوهرية والكلية، المادة المطلقة (ليست مدركة إحساسيًا بأي حال من الأحوال)، إنها قَوام أو أساس العالم. وعلى أي حال بشكل أكبر تخصيصا، على نحو ما سبق لنا أن رأينا (في بداية هذا الفصل)، إن (الفكرة) ليست وحسب الجوهر و(الكلية)، بل بالضبط وحدة (المفهوم) مع (حقيقة)، (المفهوم) وقد أُعيد بناؤه (كمفهوم) ما هو موضوعي. لقد كان أفلاطون – على نحو ما أشرنا في المقدمة – هو الذي أكد أن (الفكرة) وحدها على أنها الحقيقة على أنها الكلي العيني الأصيل. ومع هذا فإن (الفكرة الأفلاطونية) هي نفسها ليست بعد العيني الأصيل؛ وذلك لأنه بالرغم من استيعابها في (مفهومها) وكليتها، لا تُعَدُّ على أنها الحقيقة، زيادة على ذلك، إذا تناولناها في كلتيها، فإنها لم تتحقق بعد، وفي حقيقتها، فإن الحقيقة تكون متبدية لذاتها. إنها لا تنال شيئًا أزيد من (الحقيقة) ضمنيًا وحسب. ولكن لما كان (المفهوم) بدون موضوعيته ليس (مفهومًا) أصيلًا، وكذلك أيضًا (الفكرة) على أنها (الفكرة) بأصالة بدون تخارج تجسدها الواقعي. لهذا فإن (الفكرة) يجب أن تضطرد إلى وقائعيتها، وهي لا تقتضي الوقائعية إلا وحسب من خلال الذاتية الواقعية التي تتطابق ضمنيًا مع (المفهوم) ومن خلال الوجود المثالي للذاتية من أجل ذاتها. وهكذا، على سبيل المثال، فإن الأجناس لا تكون واقعية

إلا على أنها الفردي العيني الحر؛ إن (الحياة) لا توجد إلا كشيء حي مفرد، (الخير) يتجسد من خلال الناس الأفراد، وإن (الحقيقة) كلها لا توجد إلا كوعي، يعني كروح يواجه ذاته باعتباره روحا. وذلك أن الفردية العينية هي حقيقية وفعلية؛ والكلية والتجريدية ليستا كذلك. هذه الموجة الذاتية، هي لهذا ماعلينا أن نتمسك به على أنه الجوهري غير أن الذاتية تكمن في الوحدة السلبية حيث أن الاختلافات في قوامها الحق تمامًا إنها تنطرح هي ذاتها على أنها المثالي. وهكذا فإن وحدة (الفكرة) ووقائعيتها هي الوحدة (السلبية)، (الفكرة) على هذا النحو و(تحققها)، على أنها التي تطرح وتنسخ الاختلاف بين كلا هذين الجانبين. وفي هذه الفعالية وحدها تكون الوحدة على نحو ما واعية بذاتها وبشكل أكبر، على أنها تعلق ذاتي مرتبط بالخارج، على أنها الوحدة اللامتناهية والذاتية. لهذا علينا أن أن نلتقط (فكرة) الجمال أيضًا في وجودها الفعلي على أنها الذاتية العلية الماهوية، وهكذا على أنها التفردية، نظرًا لأنها هي (الفكرة) وحسب على أنها الفعلية ولها واقعها وحسب في التفردية العينية.

والآن هنا في التو يجب أن نميز بين شكلين من الفردية، الفردية الطبيعية المباشرة، والفردية الروحية. وفي كلا الشكلين فإن (الفكرة) تطرح وجودها، ومن ثم ففي كلا الشكلين فإن محتواهما هو الجوهري فإن (الفكرة) – وفي مجال دراستنا هي (فكرة) الجميل – هي هي نفسها. وفي

هذا الصدد يجب أن نذكر أن جمال الطبيعة له المحتوى نفسه الذي هو (للمثال).

ولكن – من جهة أخرى – فإن الطابع المزدوج المذكور من قِبَل الشكل الذي تكتسب فيه (الفكرة) واقعها، فإن الاختلاف بين الفردية الطبيعية والفردية الروحية يطرح إختلافًا جوهرياً في المحتوى ذاته الذي يتبدى في الشكل الواحد أو في الشكل الآخر والتساؤل هو : أي الشكلين هو المتفق حقًا مع (الفكرة)؛ وحسب في الشكل الملائم بأصالة لنفسه تُظهر (الفكرة) بالفعل الكلمة الأصيلة التافه لمحتواها.

هذه هي النقطة الخاصة التي علينا أن ننظر فيها الآن لأنه في ظل هذا الاختلاف بين أشكال الفردية يقع الاختلاف بين جمال الطبيعة وجمال (المثال).

في المقام الأول، إلى المدى الذي تعبأ به الفردية (المباشرة) فإن الفردية تنتمي للطبيعة على هذا النحو وكذلك تنتمي للروح لأن :

(أ) الروح لها وجودها الخارجي في (الجسم).

(ب) حتى في العلاقات (الروحية) هي أولًا لا تكتسب وجودًا إلا في الواقع المباشر. لهذا يمكننا أن ننظر في الفردية المباشرة هنا في مضامين ثلاثة.

١. الباطني كمباشرة هو الباطني وحسب

لقد رأينا فيما مضى أن الجهاز لا يكتسب وجوده بنفسه إلا من خلال صيرورة باطنية مضطردة في تعارض مع طبيعة غير عضوية تلتهم وتهضم وتمثل؛ إنها تغير الخارجي إلى الداخلي ومن ثم وحدها تجعل (حوانيتها) واقعية فعلية. وفي الوقت نفسه نجد أن هذه الصيرورة المضطردة للحياة هي نسق من أوجه النشاط التي تتحقق في الواقع في نسق للأعضاء من خلالها تنطلق تلك الأوجه للنشاط. إن هذا النسق الكامل له كهدفه الوحيد الحفاظ الذاتي على الشيء الحي من خلال هذه الصيرورة، ولهذا فإن الحياة الحيوانية لا تستقر إلا في حياة الشهوة، وإن مداها وإشباعها إنما يتحققان في نسق الأعضاء السابق التنويه بها. وبهذه الطريقة فإن الشيء الحي يَتَمَفصل على نحو غرضي؛ إن كل أعضائه لا تفيد إلا كوسيلة للغاية الواحدة الخاصة بالحفاظ على الذات. إن الحياة محايثة فيها؛ وهي مقيدة بالحياة والحياة مقيدة بها. والآن فإن نتيجة هذه الصيرورة هي الحيوان باعتباره مسكوناً بالنفس، باعتبار أن له شعورًا إيذاءه، بينما يحصل على المتعة بنفسه كشيء مفرد. فإذا نحن قارنا الحيوان في هذا المجال بالنبات فقد سبقت الإشارة من ذي قبل إلى أن النبات ينقصه بالضبط هذا الشعور بذاته، هذه النقائية، ذلك أنه باستمرار ينتج في ذاته أفرادًا جددًا دون أن يركزهم في النقطة الأساسية

التي تشكل النفس الفردية. ولكن ما نراه الآن أمامنا من حياة الجهاز العضوي الحيواني ليس هذه (النقطة) الخاصة بوحدة) الحياة، ولكن وحسب (تنوع) الأعضاء. إن الشيء الحي لا تزال تنقصه الحرية، بمقتضى عجزه على أن يحمل نفسه إلى مرتبة الظهور (باعتباره) نقطة فردية، أي كذات، مقابل إظهار أعضائه في الواقع الخارجي. وإن المستقر الحقيقي لفاعلية الحياة العضوية يظل محجوبا عن أنظارنا؛ إننا لا نرى سوى الخطوط العريضة الخارجية لهيئة الحيوان، وهذه بدورها مغطاة تمامًا بالريش أو الحراشيف أو الشعر أو الجلد غير المدبوغ أو الشوكات أو القوقعة. ومثل هذا الغطاء إنما يمت بالفعل للمملكة الحيوانية، ولكن في الحيوانات فإن له أشكالًا مستمدة من مملكة النباتات. وهنا يكشف في التو قصورًا رئيسيًا واحدًا في جمال الحياة الحيوانية. إن ما هو مرئي لنا في الجهاز العضوي ليس النفس؛ إن ما يتبدى في الخارج ويبدو في كل موضع ليس هو الحياة الباطنية، بل الأشكال المستمدة من مرحلة أدنى بالنسبة للحياة الملائمة. إن الحيوان لا يعيش إلا (داخل) غطائه، أي إن هذه (الداخلية) ليست هي ذاتها حقيقية في شكل وعي باطني ولهذا فإن هذه الحياة ليست مرئية على كل كيان لحيوان. وذلك لأن الداخل يظل (مجرد) داخل، والخارج أيضًا لا يبدو (إلا) كخارج ولا تنفذ فيه كلية في جزء النفس.

(ب) والجسم (الإنساني) بالعكس يرد في هذا المقام في المرحلة الأعلى، ففيه يوجد في كل موضع دائمًا حقيقة أن الإنسان هو وحدة مزودة بالروح والشعور. إن الجلد ليس مخفيًا بأغطية غير حية مثل النبات؛ وإن نبض الدم يُظهِر نفسه على السطح بتمامه؛ والقلب الذي يخفق قلب الحياة كائن كما هو واضح ماثل في كل موضع فوق الجسم ويزهر خارجيًا على الحيوية الخاصة بالجسم على أنها القوة الحيوية[1] وعلى أنها هذه الحياة المنتفخة. وبالمثل فإن الجلد يبرهن على أنه حساس في كل موضع، وهو يُظهر رهافة، الدرجة الخفيفة من اللون في الجلد والعروق والتي هي خطوط. ولكن مهما تباعد الإنسان في تمايز عن الحيوان فإن الجسم يجعل حياته تظهر في الخارج، ومع هذا فإنَ عَوَز الطبيعة يجد بالمثل تعبيراً على هذا السطح من خلال عدم إتساق الجلد، في الفجوات العميقة والتجاعيد والمسام والشعرالصغير والعروق الصغيرة، إلخ. والجلد نفسه الذي يسمح للحياة الباطنية أن تشع من خلاله هو غطاء خارجي للحفاظ على الذات، إنه مجرد وسيلة غرضية في خدمة الإحتياجات الطبيعية. ومع هذا فإن الميزة الهادئة التي يواصل بها مظهر الجسم البشري في الإستمتاع قائمة في حساسيته حتى ولو لم يكن شعورًا فعليًا تمامًا فإنه على الأقل يُظهر إمكانية ذلك بصفة عامة. ولكن في الوقت

١. لقد أخبرني الدكتور م. ج. بترى (أخبر المترجم الانجليزى بطبيعة الحال) أن هذا هو تصور ظهر فى علم الفسيولوجيا القديمة عند ج.ف. بلو فى عام (١٧٣٥-١٨٤٠) وإن قوة (الانفتاح) يفترض فيها أن تكون شرطا للظهور فى جسم سليم من أداء الضغط المرتفع والمنخفض وتوسيع أجزاء الصمامات. ويمكننا أن نشير أيضا إلى تلميذ بلوفبنا خ. هيبنترين (١٧٣٥-١٨٠٣).

نفسها مرة أخرى فإن العجز يظهر في أن هذا الشعور – باعتباره باطنيًا متمركزًا في ذاته – لا يحقق حضورًا في كل عضو من أعضاء الجسم؛ بل بالعكس، ففي الجسم نفسه نجد أن جزءًا من الأعضاء وهيئتها مكرسة للوظائف الحيوانية الخالصة، بينما جزءً آخر أكثر قربًا يتبنى التعبير عن حياة النفس، والشعر والعواطف.

ومن هذه الوجهة من النظر فإن النفس مع حياتها الباطنية هنا أيضًا لا تشع من خلال الواقع الكلي للشكل الجيسماني.

(جـ) وبطريقة أرق لاتزال، فإن العجز نفسه يجعل نفسه متضمنًا بالمثل في العالم (الروحي) وتنظيماته إذا ما نظرنا إليه في حياته المباشرة. وكلما زادت منتجات هذا العالم الروحي عظمةً وغنيً كلما زاد الهدف (الواحد)، الذي يضفي طابعًا حيويًا على هذا الكل ويشكل نفسه الباطنية، وهو ينطلق بوسائل مسعفة. والآن، في الواقع المباشر فإن هذه الوسائل بطبيعة الحال تظهر نفسها على أنها أعضاء ذات غرض، وإن ما يحدث وما ينتج لا يظهر لحيز الوجود إلا عن طريق الإرادة؛ وكل نقطة في مثل هذا التنظيم (على سبيل المثال في دولة أو أسرة)، أي إن كل فرد بذاته (يريد)، وهو يظهر نفسه في الحقيقة في ارتباط بالأعضاء الآخرين لتقديم نفسه؛ ولكن النفس الباطنية (الوحيدة) لهذا الترابط (حرية وغرض الهدف الواحد) لا تظهر إلى حيز الواقع على أنها هذه الحيوية الوحيدة والكلية الواحدة،

ولا تجعل نفسها متضمنة في كل جزء.

والأمر نفسه بالنسبة للحالة مع الأفعال والأحداث الجزئية والتي بطريقة مماثلة هي في ذاتها كل عضوي والداخل الذي منه تبرز لا تبرز في شكل مصطنع وخارجي لتموضعه المباشر. إن ما يبدو هو وحسب كليَة (حقيقية)، لكن حيويتها الشمولية الشديدة تظل في الخلفية كشيء باطني.

وأخيراً فإن الفرد الوحيد يعطينا في هذا المضمار الإنطباع نفسه. إن الفرد الروحي هو كلية في ذاته، مترابط بمقتضى قوة مركز روحي. وهو في واقعه المباشر لا يبدو إلا على نحو متشظٍ في الحياة، في الفعْل، في الكسل، في الرغبة في الحمية، ومع هذا فإن طابعه لا يمكن أن يُعرف إلا من السلسلة الكلية لأعماله ومعاناته. وفي هذه السلسلة التي تشكل واقعه فإن النقطة المركزية للوحدة ليست مرئية وغير ممكن إلتقاطها كمركز يجري إستيعابه.

٢ . تبعية الوجود الفردي المباشر

إن النقطة الهامة الثانية التي تنْبعث من هذا هي الآتي: مع المباشرية الخاصة بالفرد تلج (الفكرة) في الوجود الفعلي ولكن، في الوقت نفسه، بمقتضى هذه المباشرية نفسها فإن (الفكرة) تصبح متناسجة مع تعقد العالم الخارجي، مع الطابع المَشروط للظروف الخارجية، مع الطابع النسبي للوسائل والغايات؛ بالاختصار، إن المباشرية تنجرف في التناهي الكلي للمظهر. وذلك أن الفرد المباشر هو أساسًا وحدة مستديرة النفس ودوارة، ولكن بالتالي

وللسبب نفسه هو بمعزل عن أخرين وهو مرتبط بهم على نحو سلبي؛ وبمقتضى عزلته المباشرة حيث أنه ليس له إلا وجود مشروط واحد، فإنه مضطر بمقتضى قوة الكلية التي هي ليست فعلية فيه في الدخول في علاقة مع الآخرين وفي أشد تبعية متعددة على الآخرين. وفي هذه المباشرية نجد أن (الفكرة) قد حققت كل جوانبها (على نحو منفصل) ولهذا تظل وحسب القوة (الباطنية) التي تربط الموجودات الفردية ببعضها، الطبيعية والروحية على السواء. وهذه العلاقة ذاتها خارجة عنها وتبدو أيضًا فيها باعتبارها (ضرورة خارجية) تشمل أشد التبعيات التبادلية المتنوعة وتحددًا من جانب الآخرين. إن مباشرية الوجود هي هذه الوجهة للنظر، هي نسق الإرتباطات الضرورية بين الأفراد المستقلين ظاهرياً والقوى، إنه نسق فيه كل فرد يجري استخدامه كوسيلة في خدمة غايات غريبة عنه أو أنه يحتاجها كوسيلة من أجل أغراضه الخاصة التي هي خارجة عن نفسه. ولما كانت (الفكرة) على هذا النحو هنا لا تحقق نفسها إلا على أساس ما هو خارجي، فإن ما يبدو في الوقت نفسه على نحو سائب، اللعب الجامح للهوى والصدفة، والتعاسة الكلية للمحنة. إن هذا هو عالم الحرية الذي يعيش فيه الفرد (الباشر).

(أ) إن (الحيوان) الفرد على سبيل المثال - هو فى التو مقيد بعنصر طبيعي خاص، الهواء أو الماء أو الأرض، وهذا يحدد النمط الكلي. وهذا يطرح الاختلافات الكبيرة بين

الأنواع الحيوانية. وبطبيعة الحال تظهر بالطبع أيضًا أجناس أخرى، أنواع وسطية، مثل الطيور التي تعوم والحيوانات الثديية التي تعيش في الماء، والحيوانات البرمائية، والمراحل التحولية (في الخطاطية التصنيفية). ولكن هذه ليست سوى أخلاط، ليست متوسطات أسمى ومستوعبة بين المراحل في التصنيف. وبجانب هذا في الحفاظ على الذات نجد أن الحيوان يظل بإضطراد في حالة خضوع للطبيعة الخارجية، على سبيل المثال البرد، القحط، نقص الطعام. وفي ظل هيمنة الطبيعة قد يفشل الحيوان بمقتضى شح بيئته في تحقيق إكتمال الشكل؛ فقد يفقد تفتح جماله؛ إنه قد ينحل، ومن ثم يعطي ببساطة إنطباعًا بهذا العوز الكلي. وسواء حافظ أو فقد أي نصيب من الجمال يُمْنح له فإنه يكون تحت رحمة الظروف الخارجية.

(ب) إن الجهاز العضوي (الإنساني) في وجوده الجسماني لايزال ذاتا، حتى وإن لم يكن لنفس الذي، هو اعتماد مماثل على القوى الخارجية للطبيعة. إنه معرض للصدفة نفسها والإحتياجات الطبيعية غير الكافية والمرض المدمر ولكل نوع من الحاجة والبؤس.

(جـ) وإذا ما نحن اندفعنا أكثر أي إلى الوقائعية المباشرة للمصالح (الروحية)، فإننا نجد أن هذه التبعية لا تظهر وحسب حقًا إلا هنا في أشد أحوال النسبية إكتمالًا. هنا ينكشف الإتساع الذي للنثر في الوجود الإنساني. وهذا هو نوع الشيء الماثل من قبل في التقابل بين الأهداف

الفيزيائية الحيوية الخالصة والأهداف الأسمى للروح، وفي كليهما يمكن لطرف بالتبادل أن يعوق الواحد الآخر ويزعجه ويحطمه. وبالتالي فإن الإنسان الفرد - لكي يحافظ على فرديته - يجب على نحو متعدد أن يجعل نفسه وسيلة للآخرين، يجب أن تُسَهِل أهدافهم المحدودة، وبالتالي يجب أن يحط من شأن الآخرين لكي يشبع مصالحه الخاصة. لهذا فإن الفرد كما يبدو في عالم النثر والأمور الدنيوية اليومية هذا ليس فعّالاً من خلال كلية نفسه الخاصة وثرواته، وهو يكون معقولاً لا من خلال نفسه ولكن من خلال شيء آخر. ذلك أن الإنسان المفرد يكون معتمدًا على أشكال النفوذ الخارجية والقوانين والمؤسسات السياسية والعلاقات المدنية التي يجدها وحسب وهي تواجهه، وهو يجب أن ينحني لها سواء امتلكها على أنها هي وجوده الباطني الخاص أولاً. زيادة على ذلك، فإن الذات الفردية ليست في نظر الآخرين على أنها ذات في نفسه، بل تتأتى أمامهم وحسب بمقتضى المصلحة المعزولة الأقرب التي يأخذونها في أفعاله ورغباته وآرائه. إن مصلحة الإنسان الاولية هي ببساطة ما يرتبط بمقاصدهم ونواياهم الخاصة.

وحتى الأفعال والأحداث الكبرى التي فيها تعمل الجماعة في ميدان الظواهر النسبية ليست إلا تكشفًا للجهود الفردية. إن هذا الرجل أو ذاك يجعل إسهامه مع هذا الهدف المنظور أو ذاك؛ وإن الهدف يخفق أو يحدث

تحقق، وفي النهاية، في الظروف الحسنة يتم إنجاز شيء ما إذا ما قورن بما هو كلي هو من النوع الثانوي للغاية. إن معظم ما ينفذه الناس في هذا الصدد بالمقارنة بعظمة الحدث الكلي والهدف الكلي اللذين يقومان بإسهامهما من أجلهما ليس شيئًا تافهًا. وفي الحقيقة حتى أولئك الذين هم على رأس الشئون ويشعرون بالشيء كله على أنه من شئونهم الخاصة، وهم واعون بهذه الحقيقة، إنما يظهرون وقد وقعوا في أحبولة الظروف الجزئية المتعددة الجوانب وكذلك الأحوال والعقبات والأمور النسبية. وفي كل هذه المسائل فإن الفرد في هذا المجال لا يحتفظ بنظرة الحياة المستقلة والكلية وكذلك الحرية التي هي في جذر ماهية الجمال. وحقًا، فحتى الأمور الإنسانية والمباشرة وأحداثهم وتنظيماتهم لا ينقصها نسق وكلية أوجه النشاط؛ لكن الشيء برمته لا يبدو إلا على أنه كتلة من التفاصيل الجزئية؛ إن الإنشغالات وأوجه النشاط تتبدد وتتناثر على شكل أجزاء عديدة لا متناهية، حتى أنه بالنسبة للأفراد فإن جزيء الكل وحده يمكن أن يكون مطلبًا مشروعًا؛ ولا يهم كيف يمكن للأفراد أن يساهموا في الكل بأهدافهم وينجزوا ما يتمشى مع مصلحتهم الفردية الخاصة، زيادة على ذلك فإن الاستقلال والحرية لإرادتهم تظل بشكل أو بآخر شكلية تتحدد بالظروف الخارجية والصدف وتنسحق من جراء العقبات الطبيعية.

إن هذا هو نثر العالم، كما يتبدى للوعي لكلا الفرد نفسه

وأخرين: إنه عالم التناهي والتعددية، العالم الواقع في أحبولة النسبي وضغط الضرورة والذي منه الفرد ليس في وضع يمكنه من الإنسحاب وذلك لأن كل شيء حي معزول واقع في أحبولة التناقض الخاص الذي فيه الفرد نفسه هو في عينه هو هذه الوحدة المنغلقة ومع هذا فإنه مع ذلك معتمد على شيء آخر، والنضال لحل هذا التناقض لا يتجاوز المحاولة واستمرار هذه الحرب الأبدية.

٣. إستحضار الوجود الفردي المباشر

ولكن الآن ثالثًا، فإن الفرد المباشر سواء في العالم الطبيعي أو العالم الروحي ليس وحسب بصفة عامة معتمدًا على الظروف، بل هو أيضًا ينقصه الاستقلال المطلق لأنه (محض)، أو بالأحرى لأنه (تَشَظِى) ضمنيًا.

(أ) إن كل حيوان مفرد ينتمي إلى أجناس محددة وكذلك هي مقصورة ومحددة، وهو وراء الحدود هذه لا يستطيع أن يخطو. وأمام عين عقلنا تطفو بالفعل صورة عامة لحياة وتنظيمها؛ ولكن في العالم الفعلي للطبيعة فإن هذه الأجناس العضوية الكلية تتشَظى في عالم الجزئيات، وكل منها له نمطه المحدود من الشكل ومرحلته الخاصة من التطور. زيادة على ذلك، فإنه داخل هذا الحاجز الذي لا يمكن تخطيه فإن ما جرى التعبير عنه في كل إنسان فرد، بطريقة عَرَضية وخاصة ليس إلا عنصر الصدفة السابق ذكره في الظروف والأمور الخارجية للحياة، وكذلك الاعتماد على هذين الأمرين. ومن هذه الوجهة من النظر أيضًا فإن رؤية

الاستقلال والحرية المطلوبين للجمال الأصيل قد جرى التعتيم عليها.

(ب) والآن من الحق أن الروح تجد (المفهوم) الكلي للحياة الطبيعية المتجسدة بالكامل في جهازها العضوي الجسماني، حتى أنه بالمقارنة مع هذا فإن الأجناس الحيوانية قد تبدو على أنها غير كاملة في حياتها وفي الحقيقة في المراحل الدنيا حتى تكاد الحياة نادرًا ما تكون على الإطلاق. ومع هذا فإن الجهاز العضوي الإنساني أيضًا ينقسم بالتالي، حتى في درجة أقل، ينقسم إلى اختلافات عرقية وكذلك تدرج التشكيلات الجميلة وبعيدًا عن كل هذا - بطبيعة الحال على نحو أكثر عمومية - فإن الاختلافات، والعَرَضية بالتالي تندرج هنا ثانية على نحو أقرب من تناول آلية في هيئة على نحو أقرب من تناول اليد لأسرة لغات مؤسسة تأسيسًا صارمًا والخليط منها كأنماط خاصة للحياة والتعبير والسلوك؛ وبالنسبة لهذا التخالف الذي يطرح مَعْلَم تجزيئية غير حرة ضمنية، تنضاف إذن الخصائص الخاصة لنمط الإنشغال في الداوائر المتناهية للفاعلية الحقة، في التجارة - على سبيل المثال - وفي الحرفة؛ وأخيراً تلتحق بكل هذا كل الخصومات للطابع الخاص والمزاج، وبالتالي مع كل أنواع أشكال الضعف وأشكال الإضطراب وإن الفقر والهم والغضب والجفاء وعدم الإكتراث ومدى الإنفعالات والتركيز على أهداف ذات بعد واحد وعدم التماسك والشيزوفرينيا والاعتماد

على الطبيعة الخارجية والتناهي الكلى للوجود الإنساني على هذا النحو، كلها أصبحت مخصصات في عرضَية التاريخ الْعِرَقي الفردي وتعبيرها الدائم. ومن ثم هناك وجوه ممزقة عليها كل العواطف قد تركت أثر غضبها المدمر؛ وهناك شئون أخرى قادرة وحسب على انطباع البرودة الباطنية والسطحية؛ وهناك شئون أخرى مفردة حتى أن الطابع العام للملامح يكاد يكون قد اختفى تمامًا. وليست هناك أي نهاية لصدفة الهيئات البشرية ولهذا فإن الأطفال على العموم هم في مرحلة سِنية تفهم تكون كل الملامح الهاجعة على نحو ما، وجود وهذا منغلق في الجرثومة نظرًا لأنه لا توجد أي اهتمامات إنسانية متكشفة تحفر للأبد على هذه الملامح المتغيرة تعبيراً خاصًا بمقتضاياتها. ولكن بالرغم من أن حيوية الطفل تبدو كإمكانية لأي شيء، فإنه يوجد مع هذا نقص في هذه البراءة هي نفسها الملمح الأعمق للروح والتي تُساق لتحقيق ذاتها ولتفرد ذاتها في الإتجاهات والأغراض الجوهرية.

(جـ) هذا القصور في الوجود المباشر سواء كان فيزيائيًا أو روحيًا، هو من الناحية الجوهرية يعد (متناهيًا)، وبدقة أكبر على أنه تناهٍ لا يتطابق مع ماهيته الباطنية، ومن خلال هذا النقص للتطابق فإنه يعلن في التو تناهيه. وذلك لأن (المفهوم) والذي لايزال بمزيد من العينية، هو (الفكرة) هو (لا متناه) و(حر) ضمنيًا. ورغم أن الحياة الحيوانية كحياة هي (الفكرة) فإنها لا تظهر هي ذاتها

اللاتناهي والحرية اللتين لا تظهران إلا عندما يحيط (المفهوم) المتكامل حقيقته المناسبة حيث فيها لا يوجد إلا ذاته، ولا شيء سوى أنه يبزغ هناك. وفي تلك الحالة وحدها يكون (المفهوم) حرًا حرية أصيلة وفردية لا متناهية ونميز أن الحياة الطبيعية لا تتجاوز الشعور، والتي تظل (في ذاتها)، بدون أن تنفذ على نحو كامل في الواقع الكلي؛ وبجانب هذا فهي مشروطة في التو في ذاتها، مقيدة، غير مستقلة، لانه ليس لها حرية لها ثقلها الذاتي، بل هي تتحدد بشيء آخر. والحظ الحسن يتساقط في التحقق المتناهي المباشر للروح، في الفرقة والإدارة، في مغامراته وأفعاله ومصائره.

وذلك لأنه حتى هنا فإن مجموعة التركيز الأكثر جوهرية تتشكل، وهي لا تزال سوى التركيزات التي لديها الحقيقة في ذاتها ولذاتها على نحو ما لدى الفرديات الجزئية؛ وهي لا تكشف إلا الحقيقة في إعتمادها الواحدة على الأخرى من خلال الكل. وهذا الكل إذا ما جرى تناوله على هذا النحو يتطابق بالفعل مع (مفهومه) ومع هذا بدقة فإنه يُظهر ذاته في كليته، حتى أنه بهذه الطريقة يظل شيئًا باطنيًا خالصًا ولهذا لا يكون حاضرًا إلا بالنسبة لباطنية التأمل العقلي، بدلًا من إدخال واقع خارجي وارد كتعبير كامل عن ذاته وهو يسترجع الفرديات المتعددة إنطلاقًا من التشتت لكي يركزها في تعبير (واحد) وهيئة (واحدة).

وهذا هو السبب في أن الروح لا يستطيع، في تناهي

الوجود ومقصوده وضروريته الخارجية، أن يجد ثانية الرؤية المباشرة والإستمتاع بحريته؛ وهو مضطر إلى إشباع الحاجة لهذه الحرية، لهذا - من جهة أخرى وعلى مستوى أرقى. وهذا المستوى هو الفن، وإن واقعية الفن هي (المثال).

وهكذا إنه من أشكال القصور للواقع المباشر فإن ضرورة جمال الفن يجب استمدادها. إن مهمة الفن يجب لهذا أن تتأسس بصرامة في أن يمتلك الفن دعوة لإظهار مظهر الحياة، وخاصة الحيوية الروحية (في حريتها وخارجيًا أيضًا) وجعل الخارجي يتطابق مع (مفهومه) وبهذا وحسب فإن الحقيقة تنبعث من وسطها الزماني، من امتدادها في سلسلة من المتناهيات. وفي الوقت نفسه فإن الفن يكون قد اكتسب مظهرًا خارجيًا من خلاله لا يعود بؤس الطبيعة ونثرها يطل برأسه؛ لقد اكتسب الفن وجودًا من جانبه ينتصب هناك في الاستقلال الحر نظرًا لأن له رسالته في ذاته، ولا يجدها ممتدة من خلال شيء آخر.

المصطلحات

إنجليزي - عربي

A

Absolute	المطلق
Abstraction	التجريد
Actualism	النزعة الوقائعية
Actudlity	الوقائعية
Acute Angle	الزاوية الحادة
Aestheticism	النزعة الجمالية الخالصة
Astherics	علم الجمال
Alienation	الاغتراب
Allegorism	النزعة المجازية
Allegory	المجاز
Ambiguity	الإلتباس
Amphibia	الحيوان البرمائي
Analogy	الأمثولة
Anarchichism	النزعة الفوضوية
Anglicanism	النزعة الإنجليكانية
Animiation	الحيوية
Anomymity	النزعة المجهولية

Anthropology	علم الإنسان
Anthropology	نزعة إضفاء الطابع البشري
Anticlimax	الهبوط بالانحطاط
Antificiality	التصنع
Antiquarianism	النزعة المتعصبة المولعة بالقديم
Aphorism	القول المأثور
Appreciation	الإعجاب
Architecture	العمارة
Aristotleianation	النزعة الأرسطية
Art	الفن
For Arts sake	الفن للفن
Articulation	التمِفْصلية
Atheism	النزعة الإلحادية
Autotelic	الذاتية الكلية

B

Bacchante	كاهنة الإله باخوس
Bad Infinite	اللامتناهي الفاسد
Baptism	التعميد
Beating Heart	خفقان القلب

Beautiful	الجميل
Beauty	الجمال
Bergsonism	النزعة البرجسونية
Blades	عظام الكتف
Blinds	الأمشاج
Burlesque	التحقير الفكاهي

C

Cadence	تناسق الإيقاع
Callistics	علم الرشاقة الجسمانية
Calvinism	النزعة الكالفينية
Canto	النشيد
Capitalism	النزعة الرأسمالية
Cashed	المطروح مباشرة
Casino	منزل ريفي صغير
Cassino	ضرب من لعب الورق
Category	المقولة
Cathersis	التطهير
Catholicism	النزعة الكاثوليكية
Circumlocation	الإسهاب

Claccism	النزعة الكلاسيكية
Classification	التصنيف
Close Reading	القراءة اللصيقة الدقيقة
Collectivism	النزعة التجميعية
Comedy	الكوميديا
Commitment	الإلتزام
Complecency	الرضا
Conceit	المجاز الظريف - حسن التعليل
Cocept	المفهوم
Conception	التصور
Concrete	العيني
Concreteness	التعين
Configurdtion	التشكل
Conformity	التطابق
Conic	المخروط الهندسي
Connoisseur	الخير
Connoisseurship	الخبرة
Connotation	الدلالة
Content	المحتوى

Context	السياق
Contingency	العُرَضِية
Contradiction	التناقض
Cosmology	علم الكون
Creation	الإبداع
Criticism	النقد
Cult	الطقس - الشعيرة
Culture	الثقافة

S

Sanctity	القدسية
Satire	الهجاء
Scales	الحرافيش
Scepticism	نزعة الشك
Scientism	النزعة العلمية المتطرفة
Sculpture	النحت
Seculdrism	النزعة المادية الدنيوية
Self - Preservation	الحفاظ على الذات
Semantics	علم الدلالة
Semiotics	علم العلامات

Sense	الإحساس
Sensuonessness	الإحساسية
Sentence	الجملة - العبارة
Sentiance	الحساسية
Shape	الهيئة
Sign	العلامة
Sign Fication	الدلالة
Simile	التشبيه
Size	الحجم
Skepticisn	النزعة الشكلية
Sociology	علم الإجتماع
Solipcism	نزعة الأنا واحدية
Sonority	الجهرة
Soul	النفس
Soulfulness	النفسانية
Spatiality	الفضائية
Stanza	المقطع الشعري
Stoicism	النزعة الرواقية
Struturalism	النزعة البنيوية

Structure	التركيب - البنية
Style	الأسلوب
Subjectivity	النزعة الذاتية
Subjectivity	الذاتية
Sublime	الجليل
Sublimity	الجلالية
Substratum	القْوَام
Superficiality	السطحية
Symbol	الرمز
Symbolism	النزعة الرمزية
Symetry	التماثل
Syndesthesis	تبادل الحواس - الحشوية

T

Talent	الألمعية
Taste	الذوق
Teleology	الغائية
Temple	المعبد
Tempo	التسارع
Tenor	الفحوي

Texture	النسيج
Theme	الأطروحة
Theology	اللاهوت
Thingness	التشيئية
Toad	الضفضدع البطيء
Totality	الكلية
Tradition	التراث
Tragedy	التراجيديا
Transcendental	الكلي الصوري
Trdnscendentdlism	النزعة الكلية الصورية
Transmigration	التقمص
Trope	العبارة المجازية
Truth	الحقيقة
Turgor Vitae	القوة الحيوية

U

Unconcealment	كشف الحجاب - نزع التخفي
Understanding	الفهم
Uniform	الاتساق
Universality	الكلية

V

Valcuity	الخواء
Validity	المصداقية
Vanity	البطلان
Veins	العروق
Virtuosity	البراعة الفنية
Viscerd	الأحشاء

W

Will	الإرادة
Winkles	التجاعيد
Wisdom	الحكمة
Word play	التلاعب اللفظي
Work of Art	العمل الفني

Z

Zeitgeist	روح العصر

علم الجمال

محاضرات عن الفن الجميل

فريدريك هيجل

الحلقة الثانية

جماليات العمل الفني

من جهة فإن الحقيقي ليس له وجود وحقيقة إلا وهو يتكشف في الواقع الخارجي؛ ولكن - من جهة أخرى - فإن الأجزاء المنفصلة خارجيًا والتي يتكشف فيها تستطيع أن تتجمع وتبقى في وحدة حتى أن كل جزء من تكشفها الآن يجعل هذه النفس، هذه الكلية، تبدو في كل جزء. فإذا ضربنا مثلًا بالشكل الإنساني على أنه التصوير الأقرب لهذا، فانه—كما رأينا في السابق - هو جُمّاع الأعضاء التي ينبثُّ فيها (المفهوم)، وهو لا يُجَلّي في كل عضو إلا نشاطًا جزئيًا وانفعالًا جزئيًا وحسب. ولكن إذا ما تساءلنا في أي عضو جزئي تبدو النفس الكلية كنفس فإننا سوف نحدد في التو العين؛ ففي العين تتركز النفس والنفس لا ترى وحسب من خلالها ولكن تُرى فيها.

مكتبة دار الكلمة
LOGOS
نشر - توزيع
لدينا حلم
☎ (+٢٠٢) ٢٥٧٩٨٤١٤
٠٢٠١٢٨٦٥٤٨٣٨٨ ٠٢٠١٢٨٢٤٥٦٦٤٤
www.el-kalema.com
info@el-kalema.com

I S B N 978-977-384-304-5 40 L.E
جماليات العمل الفني [978-977-384-304-5]